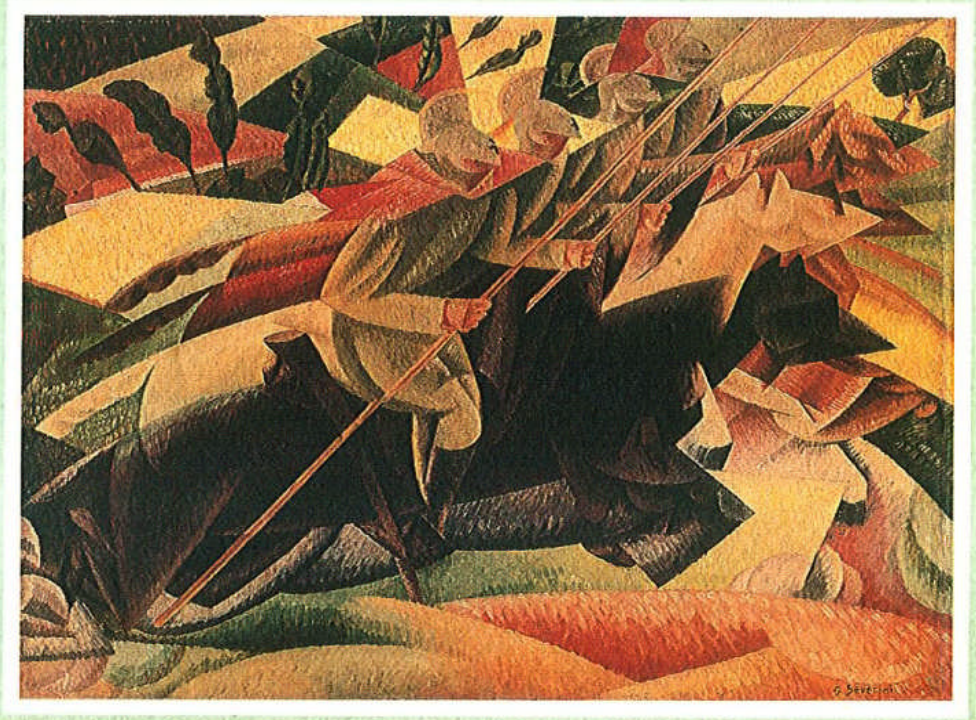
FUTURISMO, CULTURA E POLITICA

A cura di Renzo De Felice

Scritti di:
G.L. Mosse, L. De Maria, A. Asor Rosa, U. Carpi, R. Tessari, E. Gentile, N. Zapponi, P. Buchignani, G.B. Guerri, E. Crispolti, P.A. Jannini, F. Masini, G. Cavaglià, C. De Michelis, H. Stephan, J. Brihuega, W. Wees



Fondazione Giovanni Agnelli

FUTURISMO, CULTURA E POLITICA

A cura di Renzo De Felice

Scritti di:
G.L. Mosse, L. *De Maria*, A. *Asor Rosa*, *U. Carpi*, R. *Tessari*, *E. Gentile*, *N. Zapponi*, *P. Buchignani*, *G.B. Guerri*, *E. Crispolti*, *P.A. Jannini*, *F. Masini*, *G. Cavaglià*, *C. De Michelis*, *H. Stephan*, *J. Brihuega*, *W. Wees*

Fondazione Giovanni Agnelli

La mostra "Futurismo & Futurismi" , organizzata da Palazzo Grassi a Venezia nel 1986, ha rappresentato un momento fondamentale nella rivisitazione e rivalutazione di quel complesso fenomeno che è stato il futurismo.
Nell'ambito di quella iniziativa, la Fondazione Giovanni Agnelli organizzò a Venezia, il 15 e 16 maggio 1986, il convegno "Futurismo, Cultura e Politica", volto ad esplorare la dimensione politica e meta-politica del movimento e della cultura futurista, in Italia ed all'estero.
Il presente volume raccoglie i saggi nati dalle relazioni presentate in quella occasione.

Torino, 1988

creative
commons

Indice

Introduzione *di Renzo De Felice* p. 7

PARTE PRIMA

Gli aspetti generali del rapporto tra futurismo, cultura e politica 11

Futurismo e cultura politica in Europa: una prospettiva globale
George L. Mosse 13

Il ruolo di Marinetti nella costruzione del futurismo
Luciano De Maria 33

Il futurismo nel dibattito intellettuale italiano dalle origini al 1920
Alberto Asor Rosa 49

Futurismo e sinistra politica
Umberto Carpi 67

Macchine e rari merletti.
Alcune fonti del futurismo nell'ideologia e nella letteratura
Roberto Tessari 79

PARTE SECONDA

L'esperienza politica del futurismo italiano p. 103

Il futurismo e la politica.
Dal nazionalismo modernista al fascismo (1909-1920)
Emilio Gentile 105

Futurismo e fascismo
Niccolò Zapponi 161

Settimelli e Cadi dal futurismo al fascismo
Paolo Buchignani 177

Bottai: da intellettuale futurista a leader fascista
Giordano Bruno Guerri 221

La politica culturale del fascismo, le avanguardie
e il problema del futurismo
Enrico Crispolti 247

PARTE TERZA

Futurismo, cultura e politica fuori d'Italia 283

Futurismo e culture politiche in Francia
Pasquale A. tannini 285

Futurismo e rivoluzione conservatrice in Germania
Ferruccio Masini 303

Il futurismo italiano e l'avanguardia ungherese
Gian Piero Cavaglià 319

I Contatti politico-culturali tra futuristi italiani e Russia
Cesare De Michelis 351

Il secondo futurismo russo: la dimensione politica
Halina Stephan p. 381

Futurismo, uhraismo e culture politiche nell'area ispanica
Jaime Brihuega 407

Futurismo, vorticismo e "mondo moderno"
William C. Wees 439

INTERVENTI 455

Arti liberali e diritto dell'individuo in F. T. Marinetti
Leonardo Clerici 457

Futurismo e dibattito politico
Emilio R. Papa 479

Spettacolo politico e "18 BL"
Marco Verdone 483

Introduzione
di *Renzo De Felice*

Sono raccolte in questo volume le relazioni e le comunicazioni tenute il 15 e 16 maggio 1986 in occasione del Convegno "Futurismo, cultura e politica" organizzato dalla Fondazione Giovanni Agnelli nel quadro delle iniziative connesse alla mostra "Futurismo e Futurismi" tenutasi a Palazzo Grassi a Venezia.

Dal Convegno parlò allora ampiamente gran parte della stampa nazionale, senza per altro riuscire spesso a coglierne veramente il significato e l'interesse e cioè il suo apporto più propriamente scientifico al dibattito, ormai in corso da una ventina di anni, sul futurismo. Attorno ad esso si ebbero pure varie iniziative editoriali e prese di posizione, alcune delle quali di indubbio interesse (ricordiamo per brevità solo i numeri monografici dedicati al futurismo da "Nuovi argomenti", nell'aprile, e da "Alfabeta - La quinzaine littéraire", in maggio), che però risentirono più del clima generale determinato dall'esposizione di Palazzo Grassi che non della tematica particolare che il Convegno si era proposto di affrontare.

Stanti questi precedenti, il relativo ritardo, rispetto a quando si è tenuto il Convegno, con cui è pubblicato questo volume, appare pertanto a chi scrive un fatto più positivo che negativo. Placatisi gli entusiasmi e le polemiche (spesso non esplicitate, ma non per questo meno effettive) che avevano origine nella mostra di Palazzo Grassi e nel suo discusso catalogo, rasserenatasi l'atmosfera generale nella quale il Convegno aveva finito per svolgersi, trovandosi esposto a sospetti e fraintendimenti che non meritava assolutamente, venuti alla luce nel frattempo nuovi e importanti contributi critici e documentari (si pensi, per fare un solo esempio, ai *Taccuini* degli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra di F. T. Marinetti, pubblicati da Il Mulino di Bologna) che hanno messo vieppiù a fuoco il problema e l'hanno meglio centrato sul suo vero polo, quello del futurismo politico, ovvero del rapporto futurismo-cultura-politica, siamo convinti che i contributi pubblicati in questo volume appariranno in una luce diversa e con esso il significato cultura-

le complessivo del Convegno veneziano. Senza dire che, grazie al relativo ritardo con cui questo volume è stato pubblicato, il lettore può oggi disporre del testo completo, autentico di tutte le relazioni e le comunicazioni presentate a Venezia, anche di quelle svolte allora solo oralmente, in forma provvisoria o ridotta. Il che fa di questo volume una sorta di monografia a più voci dedicata agli aspetti e al problema politico del futurismo; e non solo del futurismo italiano, ma anche di quelli manifestatisi in altri contesti storici e culturali europei e americani. Sicché non si esagera dicendo che i contributi sui vari futurismi che vi si possono leggere costituiscono già di per sé un *corpus* storico-critico da cui per parecchio tempo non si potrà facilmente prescindere e che dà finalmente concretezza a una serie di discorsi che — salvo, forse quelli relativi alla Russia — si erano sin qui mantenuti sul vago e, soprattutto, non erano stati mai composti in un quadro d'insieme così ampio e completo, tale da offrire la possibilità di un primo effettivo bilancio complessivo dell'impatto politico del futurismo in realtà tanto diverse tra loro e rispetto a quella italiana e di una serie di confronti particolari.

Detto questo, è altresì da sottolineare che, pur spaziando su temi ed esperienze (talvolta anche personali e di breve durata), anche i contributi dedicati ad approfondimenti particolari della vicenda politica del futurismo italiano rivestono un interesse che va più di una volta oltre lo *specifico* futurista. Alcuni di essi offrono infatti elementi non secondari per una comprensione della realtà politico-culturale italiana tra le due guerre mondiali più articolata di quella alla quale ci ha in genere abituato una certa storiografia che, volendo dare "il senso generale delle cose", finisce spesso per tutto appiattire in una serie di letti di Procuste nei quali avvenimenti e uomini devono trovare per forza e a forza la loro collocazione, anche a costo di venirne sfigurati. Tipico in questo senso è il contributo di Umberto Carpi.

Il nodo centrale del Convegno veneziano e ora di questo volume è però costituito dalle relazioni di George L. Mosse, di Emilio Gentile, di Alberto Asor Rosa e di Niccolò Zapponi, e in particolare dalle prime due. È in esse infatti che la trattazione del nesso generale e dei rapporti particolari fra futurismo, cultura e politica acquista quel respiro interpretativo, quello spessore culturale e, direttamente o indirettamente, quella problematicità che nella maggior parte dei casi è mancata sino ad oggi ai tentativi di affrontare gli aspetti politici del futurismo, la loro collocazione tanto nel più generale contesto della storia culturale e delle vicende politiche italiane ed europee, quanto in riferimento al fascismo (e, per un certo periodo, al bolscevismo). E l'acquista con una libertà e una spregiudicatezza intellettuali che fanno di questo volume e del

Convegno che ne è stato l'origine qualcosa di simile — per il tema specifico in essi affrontato — a quello che — per il futurismo in generale — fu il fascicolo di "Europe" dedicato nel 1975 al Convegno tenuto l'anno prima a Parigi in occasione del centenario della nascita di Marinetti: un primo punto d'approdo e di bilancio, ma al tempo stesso un effettivo punto di riflessione da cui procedere oltre.

Con ciò, sia ben chiaro, non vogliamo dire che tutto sul futurismo politico sia ormai chiaro; al contrario molti e in qualche caso decisivi sono i punti ancora in discussione. Quella che però ci sembra ormai acquisita è la consapevolezza della necessità — se veramente si vuole uscire dai contrapposti letti di Procuste e dalle secche di valutazioni (e, talvolta, di requisitorie) che non tengono conto della realtà storica nella quale certi fenomeni si sono manifestati e si fondano quasi solo su orientamenti, convinzioni, stati d'animo che sono nostri, di oggi, non del tempo in cui appunto quei fenomeni si manifestarono — di imboccare vie diverse e in gran parte nuove rispetto a quelle lungo le quali ha proceduto per anni il discorso sui contenuti e sulle manifestazioni politiche del futurismo. La stessa relazione di George L. Mosse, così densa e suggestiva e, al fondo, la più ricca di indicazioni metodologiche in grado di avviare tutto il discorso sul futurismo e le avanguardie su basi nuove e, finalmente, storicamente valide, non è certo accettabile in tutte le sue singole affermazioni, che andranno attentamente discusse e vagliate alla luce di una conoscenza più puntuale ed approfondita del futurismo italiano e, in qualche caso, di una minore subalternità a vecchi pregiudizi.

Molto lavoro resta ancora da fare sul futurismo in genere e ancor più sui suoi aspetti "politici" e ciò in sede di approfondimento e di revisione di quanto già si conosce, sia di ricerca documentaria e di pubblicazione di testi e di carteggi ancora inediti. Si pensi, per fare solo alcuni dei nomi dei futuristi più impegnati politicamente, a quelli di Filippo Tommaso Marinetti, di Mario Carli, di Emilio Settimelli. In molti casi, sarà proprio grazie ad un lavoro di ricerca e di pubblicazione di questo tipo che sarà possibile rivedere e forse accantonare vecchi schemi interpretativi, dare sostanza ad indicazioni e ipotesi che si appoggiano ancora su elementi talvolta relativamente scarsi e far luce su aspetti e momenti della vicenda politica futurista ancora mal noti e documentati solo parzialmente.

In questa sede, al presentatore di questo volume — che, oltre tutto, ha partecipato (con Piero Gastaldo) all'organizzazione del Convegno da cui esso è nato — non compete dire di più e tanto meno entrare nel merito delle singole relazioni e comunicazioni. Doveroso, prima di conclu-

dere, ci pare invece ringraziare, come studiosi, la Fondazione Giovanni Agnelli per aver preso una iniziativa culturalmente così significativa e dalla quale — ne siamo sicuri — il progresso degli studi trarrà indubbio giovamento.

PARTE PRIMA

Gli aspetti generali del rapporto tra futurismo, cultura e politica

Futurismo e culture politiche in Europa: una prospettiva globale

George L. Mosse

Il futurismo è stato da tempo riconosciuto come un movimento artistico di assoluta rilevanza, mentre i suoi contributi alla cultura politica del Novecento sono stati spesso, riduttivamente, identificati come stravaganti o ridicoli — e comunque di scarso rilievo dopo l'agitazione interventista all'inizio della prima guerra mondiale, o dopo il consolidamento del movimento fascista.[1] Questo giudizio è certo fondato per quanto riguarda la diretta influenza dei futuristi sugli eventi politici del loro tempo, ma esso si appoggia in ultima analisi su una definizione molto restrittiva della politica: una definizione attenta al solo momento strumentale ed istituzionale, che trascura l'aspetto propulsivo della cultura politica.

Quando si riconosce la rilevanza artistica del futurismo, e si nega l'importanza politica, si isola artificialmente il momento estetico dal suo contesto politico di riferimento. E invece la cultura e la politica non possono essere così agevolmente separate. È stato proprio grazie ai suoi orientamenti culturali che il futurismo ha potuto dare un contributo fondamentale alla politica contemporanea.

Mentre la nostra cultura politica è certo stata determinata in gran parte dai conflitti sociali e dalle contingenti necessità della vita politica, al di là di tali fattori uno spettro si è aggirato attraverso la cultura moderna così come attraverso la politica, e la sua natura non si intende agevolmente usando le categorie storiche tradizionali. Il problema posto da questa inquietante presenza era: come si potessero integrare le masse nella società e nella politica.

Furono la rivoluzione francese e quella industriale a porre con forza tale problema, poiché in concomitanza con esse, masse umane si trovarono a vivere in spazi urbani in quantità prima sconosciute; masse facilmente mobilitabili da impulsi politici, ed effettivamente mobilitate nei

[1] Emilio Gentile, *La politica di Marinetti*, in "Storia Contemporanea" VII, 3, settembre 1974, p. 415.

nuovi eserciti di cittadini creati durante le guerre rivoluzionarie e napoleoniche.

Il nazionalismo fu il primo movimento moderno a tentare di integrare tutti i cittadini nella società e nella politica, ed il modo in cui affrontò il proprio compito fu determinante per il futuro. Fin dalle origini i movimenti nazionalisti non tollerarono separazioni tra politica e cultura. Volevano possedere interamente l'uomo, e non sopportavano la concorrenza di appartenenze conflittuali. Le stesse metafore usate dai volontari nelle guerre della Francia rivoluzionaria per descrivere la propria relazione con la patria illustrano questo senso di totalità: essi sono i figli; la patria è madre e sposa — in nessun caso troviamo la nazione confinata, per così dire "esiliata", all'interno della sola sfera politica.[2] Gli inni nazionali, in quanto parti della auto-rappresentazione della nazione, possono offrire ulteriori indizi in questo senso. Mentre gli inni incentrati sulla figura di un re o imperatore ne sottolineavano le personali virtù, la fama e la gloria, i nuovi inni nazionali esaltavano la fratellanza e le prioritarie esigenze della nazione rispetto all'individuo.

Certo, il liberalismo tentò di costruire il proprio stile politico sull'autonomia dell'individuo senza negare le necessità della nazione, e la sua opera di bilanciamento tra la politica e la salvaguardia del momento individuale fu tutt'altro che fallimentare. Eppure, durante dure crisi politiche, economiche o sociali l'esigenza di totalità della vita emerse forte e chiara, fino a riuscire a restringere effettivamente gli spazi in cui l'individuo era libero di determinare il proprio destino. Proprio come durante crisi antiche e recenti la gente tornava in massa alla chiesa, le masse potevano analogamente cercare conforto e rifugio nella religione civile del nazionalismo, e proprio come nelle chiese vedevano rappresentato il senso della loro esistenza dai simboli che li circondavano — celesti infernali — allo stesso modo raggiungevano nuovi livelli di percezione attraverso il simbolismo ed il rituale nazionale.[3]

Il futurismo non può essere isolato da questo contesto, e le sue cosiddette enunciazioni politiche devono essere valutate come parti integranti del suo programma artistico e letterario. Certo, il programma politico futurista del 1918 cercava di distinguere tra il futurismo artistico e quello politico (punto 11). Ma lo faceva perché l'avanguardia futurista aveva perso contatto con la sensibilità artistica del popolo. Tale sensibilità era ritenuta essenziale ai fini della rigenerazione politica dell'Italia. Come scrive Marinetti: "Solo gli artisti, col fuoco sacro della loro genia-

[2] George L. Mosse, *Rushing to the Colors*: *the History of Volunteers in War*, in "Festschrift for Yehoshua Arieli", Gerusalemme 1986.

[3] George L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse*, Il Mulino, Bologna 1975, *passim*.

lità, avrebbero potuto rinnovare la nazione e prepararla a vivere in una epoca futurista".[4]

Questo programma riflette i cambiamenti nelle modalità di percezione che determinarono molte delle paure e delle attitudini dell'età in cui il futurismo nacque; perché non era solo Io spettro dell'integrazione delle masse a visitare la cultura e la politica del primo Novecento, ma anche la nuova rapidità del tempo, il veloce mutamento dei ritmi della vita che proprio i Manifesti del futurismo catturarono così bene. La gioia del futurista di fronte alla simultaneità dell'esperienza riepiloga efficacemente i cambiamenti che, ad inizio secolo, incombevano da ogni parte. Tali mutamenti erano simboleggiati dalla rivoluzione nelle comunicazioni: ferrovie, automobili, e persino la bicicletta testimoniavano le trasformazioni nella cultura dello spazio e del tempo.[5] Non furono i soli futuristi a vedere in tale rivoluzione una sfida allo stato di cose presente. Ad esempio, il regolamento istitutivo della prima associazione francese di ciclisti nel 1870 invocava una lotta contro la routine in quanto nemica di ogni progresso.[6] La prima reazione al telefono fu l'idea che era diventato possibile essere in due luoghi diversi allo stesso tempo, mentre il primo ministro inglese Lord Salisbury nel 1889 notava con meraviglia che il telegrafo — invenzione italiana di cui i futuristi erano particolarmente entusiasti — "... faceva sì che si integrassero quasi in un attimo le opinioni di tutto il mondo civile"[7]. Il futurismo assorbì e potenziò le pre-esistenti percezioni di un mondo in rapido mutamento, di una nuova dinamica, e di ciò va tenuto conto quando si valuta la sua influenza sulla cultura politica.

Questa rivoluzione nella percezione del tempo fu accompagnata da una rivoluzione nella comunicazione visiva: non solo attraverso il lavoro di artisti di avanguardia, ma anche grazie all'uso diffuso della fotografia e del cinema. Anch'essi sembravano comportare una simultaneità di esperienze, ossia il trovarsi in luoghi diversi nello stesso tempo, sensazione sconvolgente per i più che, prima del nuovo secolo, vivevano in un più stabile mondo uni-dimensionale.

La nuova rapidità del tempo stava in stretta relazione col bisogno di integrazione in una comunità capace di garantire una certa immutabilità alla vita — di portare giù un pezzo di eternità nel mezzo degli affanni di una vita tumultuosa — dando al tempo stesso un nuovo significato all'e-

[4] Emilio Gentile, *La politica*…,cit., p. 426. Il programma è riprodotto in Renzo De Felice, *Mussolini il rivoluzionarlo,* Einaudi, Torino 1965. Si veda in particolare p. 741.

[5] Stephen Kem, *The Culture of Space and Time*, *1880-1918*, Harvard University› Press, Cambridge, 1983, pp. 64-88.

[6] Louis Baudry de Saunier, *Histoire générale de la vélocipédie,* Ollendorf, Parigi 1891, p. 107.

[7] Stephen Kern, *The Culture*..., cit., pp. 68-69.

sistenza. Questo voleva forse dire che tale comunità doveva essere radicata, statica, capace di trasmettere un sentimento di appartenenza attraverso una crescita organica ricavata dalla natura e dai tempi lunghi della storia?

Tradizionalmente il nazionalismo si era più o meno presentato con toni del genere, condannando tutto ciò che era privo di radici e che si rifiutava di tributare il dovuto rispetto a tradizioni antiche o medievali. Certo, in un dato momento storico il nazionalismo stesso era stato un movimento diretto contro lo stato di cose esistente, ma entro la fine dell'Ottocento si era trovato saldamente collocato sul versante dell'establishment. Il nazionalismo aveva un suo proprio dinamismo, ma questo veniva crescentemente diretto verso l'espansione all'esterno e contro i nemici interni. La nuova rapidità del tempo, il dinamismo che rischiava di fuggire ad ogni controllo, erano catturati ed addomesticati dalle verità eterne del nazionalismo, che sembrava essere diventato il cemento, e non più il lievito, della società.

Tale nazionalismo sembrava escludere il presente, guardando esclusivamente all'indietro: una ideologia reazionaria che apparentemente rallentava il mutamento e conteneva l'impeto della modernità.

Ed in effetti queste qualità statiche favorirono il successo di questa versione dominante del nazionalismo nel suo ruolo di forza di integrazione. Eppure, il rinnovato dinamismo, la capacità di appropriarsi del nuovo senso del tempo da parte di un altro genere di nazionalismo, quello dei futuristi, ci devono indurre a rivedere il nostro approccio alla questione dei mezzi con cui tale integrazione fu ottenuta. Mentre gran parte del nazionalismo del Novecento conservò un ruolo di forza permanente e immutabile, depositaria di verità eterne e inalterabili, l'altro tipo di nazionalismo, come vedremo, altrettanto univocamente ed entusiasticamente puntò ad integrare uomini e masse attraverso la non-integrazione.[8]

La tecnologia moderna fu incorporata in un sistema nazionalista di questo tipo come un vitale simbolo nazionale, con l'individuo, e non le masse, ipoteticamente al suo centro.

Quest'individuo non era legato al peso della storia, né era il prodotto di una crescita organica. Poteva decollare verso spazi ancora inesplorati; poteva, ad esempio, proclamare la gloria dell'Italia attraverso la sua audacia ed energia personali. Eppure doveva anche essere disciplinato, integrato con uomini a lui affini nell'animo, non attraverso una consoli-

[8] Questa è una delle tesi di Arnim Mohler nel suo *Der Fascistische Stil*, in "Von rechts gesehen", Stoccarda 1974, pp. 179-221. Si tratta di una stimolante analisi a cui devo molto

data visione del mondo, ma grazie ad un comune stile personale e politico: un modo di vedere il mondo, di agire e comportarsi basato sulla sobria, anti-sentimentale accettazione della nuova velocità del tempo, come pure sull'amore della lotta e del confronto. Il prodotto finale non era la resurrezione di ideali del passato, ma un cosiddetto "uomo nuovo", simbolo ad un tempo della modernità e della forza della nazione. Questo uomo nuovo del futurismo non era, dunque, un individuo autonomo nel senso stretto del concetto, per quanto gli fosse riconosciuta libertà di scelta, ma piuttosto l'espressione di una élite di superuomini, per loro decisione accomunati da uno stesso atteggiamento verso la vita, dalla disciplina e dall'aspirazione alla guida della nazione. Individualismo, in questa limitata accezione, significava possederere la forza di volontà necessaria per porsi al di sopra della massa degli uomini, per poter accettare il futurismo e le sue implicazioni. Questo ideale veniva splendidamente incontro all'esigenza giovanile di sentirsi membri di una comunità, mantenendo al tempo stesso la loro identità personale.

Quando nella primavera del 1934 Filippo Tommaso Marinetti visitò la Germania di Hitler, fu salutato a nome della Unione degli Scrittori Nazionalistici da Gottfried Benn, il più grande poeta tedesco del Novecento. Dopo gli obbligatori riferimenti al führer, nel suo testo Benn loda l'amore dei futuristi per il rischio, il loro spirito di ribellione, la loro passione per la velocità e l'assenza di paura.

Continua poi descrivendo i principali contributi del futurismo al movimento fascista, tra cui la camicia nera (le cui origini non hanno in realtà niente a che fare col futurismo) — "il colore del terrore e della morte" —, il grido di guerra "a noi" e l'inno Giovinezza.

Benn conclude sostenendo in tono esclamativo che Marinetti ha dimostrato l'immortalità dell'artista attraverso i contributi che esso può dare agli ideali politici della nazione.[9] Il fascismo viene qui definito attraverso il suo stile e la sua disciplina, che consiste nella "durezza della vita creativa" — per citare ancora Benn [10] —, in quella risolutezza e sobrietà che si riteneva costituisse l'essenza di ogni forma artistica o politica. All'ideologia si sostituiva lo stile politico, in nome della nuova nazione che guardava al futuro senza zavorre del passato. Questa sostituzione fu importantissima nello stile fascista, mentre il futurismo alleato del fascismo perseguì i suoi propri scopi, creò una sua particolare propaganda, che non sempre era identica a quella fascista. Per tutte queste ragioni la cultura politica fascista e quella futurista esaltarono la figura del-

[9] Gottfried Seno, *Rede auf Marinetti*, in "Kunst und macht", Stoccarda 1934, p. 106.
[10] *Ibid.*

l'artista. A Benn fu negata l'immortalità da lui stesso ipotizzata, visto che gli fu negata la possibilità di dare un contributo agli ideali politici deI nazismo. Il nazionalsocialismo si basava in effetti sul nazionalismo tradizionale, ed usava il proprio stile politico a fini diversi da quelli del futurismo: non per sostituirlo alle memorie storiche, ma per dare nuova vita al passato quale modello per il presente ed il futuro.

Ma neppure il fascismo italiano, una volta al potere, fu in grado di incarnare il modello di politica futurista vagheggiato da Benn; era necessaria una forza di integrazione ben più solida di quel che poteva venire dalle camicie nere, dai gridi di guerra, da un inno o dall'esemplarità di una élite di cosiddetti nuovi uomini. Ciò non di meno, lo stile politico del fascismo italiano tentò di ridar vita concreta al glorioso passato allo stesso tempo in cui evocava l'uomo nuovo deI futuro. Ed è in parte a questa ambiguità che si deve il grande fascino esercitato dal movimento italiano su alcune delle più creative menti d'Europa: su uomini come W. B. Yeats, Ezra Pound, o T. S. Elliot — per limitarci al mondo anglosassone — mentre il nazionalsocialismo si trovò privo di ogni risorsa letteraria o artistica di buon livello dopo l'uscita di Benn dal partito.[11] Tutti questi artisti cercavano la disciplina che discende dalla forma classica e la trovarono nel genere di fascismo che Benn aveva esaltato. Giovani intellettuali francesi, come Robert Brasillach, diedero interpretazioni distorte del cerimoniale nazista, che essi ammiravano, per renderlo compatibile coni loro giovanili impulsi di ribellione, con il loro amore per lo stile piuttosto che per gli imperativi ideologici. Questa enfasi sullo stile piuttosto che sull'ideologia fu resa con efficacia da Léon Degrelle, il giovane leader del movimento Rexista in Belgio, quando definì i dittatori fascisti "i poeti della rivoluzione".[12]

Certo, va detto che questi intellettuali furono delusi dal percorso che i regimi fascisti concretamente seguirono. Nessuna nazione poteva sopravvivere nell'era della nuova velocità del tempo, ed offrire una forza di integrazione efficace, attraverso la sola disciplina ed il solo stile politico. Eppure i futuristi ebbero un grande successo nella loro azione di propaganda a favore della loro causa, anche grazie all'uso di tutti i mezzi di pubblicità disponibili per attrarre su di sé l'attenzione. Le loro *soirées* forse furono lo strumento più efficace: grandi eventi in un teatro noleggiato, che coinvolgevano il pubblico come protagonista, insultandolo ed attendendosi di essere ripagati con la stessa moneta. Questi

[11] George L. Mosse, *Fasciste and the Intellectuals*, in *The Nature of Fasciste*, a cura di S.J. Woolf, Random House, New York 1968, pp. 205-225.

[12] Degrelle citava in particolare Hitler, Mussolini e Codrenau. Robert Brasillach, *Léon Degrelle et l'avénir de* "*Rex*-", Plon, Parigi 1936, p. 78.

eventi comprendevano manifestazioni politiche — ad esempio, nel 1914 otto bandiere austriache furono date alle fiamme sul palcoscenico — insieme a conferenze ed a esemplificazioni di arte futurista. Il pubblico di queste serate era veramente interclassista: borghesi, studenti, lavoratori ed intellettuali.[13]

Queste *soirées* furono uno dei mezzi principali che permisero al futurismo di diventare uno dei primi movimenti d'avanguardia autenticamente popolari. Di grande importanza, dal nostro punto di vista, è poi l'affermazione marinettiana del 1920: "Non avremo il paradiso terrestre, ma l'inferno economico sarà rallegrato e pacificato dalle innumerevoli feste dell'arte",[14] affermazione che riassume la sua politica e sintetizza e per più versi preconizza il successo e la funzione di gran parte della cultura politica dei fascismi europei e della destra politica.

Ciò non di meno, rendere popolare l'arte o aiutare la gente ad evadere per un po' dalla routine quotidiana era una cosa ben diversa dal tentativo di mobilitare le masse per la presa del potere, o nelle liturgie politiche una volta che il potere fosse stato conquistato. I futuristi stessi compresero la rilevanza di questo divario nel corso del loro tentativo di creare un movimento politico dopo la Grande guerra: erano necessari punti di riferimento più concreti e stabili. Per i futuristi tuttavia tra questi non poteva trovare posto il passato come esempio per il presente, ma piuttosto l'avanguardia istituzionalizzata di una élite giovanile. È comprensibile, allora, se si pone mente al peso di esempi come Marinetti e D'Annunzio, che giovani scrittori come Robert Brasillach in Francia, potessero credere che l'artista d'avanguardia avesse un ruolo da svolgere all'interno della cultura politica del fascismo, e che il divario tra arte e politica potesse essere finalmente colmato.

Questo nuovo nazionalismo, dunque, non era appesantito dal fardello degli ideali *völkish* (nazional-razziali), accettava la tecnologia e con essa la nuova velocità del tempo, faceva uso delle energie liberate dalla modernità per integrare uomini e nazioni. La cultura politica del futurismo si esprimeva attraverso uno stile politico che cercava di far entrare il nazionalismo nella modernità, di dargli chiarezza e forma senza fargli perdere la sua spinta dinamica. Una volta che questo tipo di nazionalismo si fu districato dall'abbraccio del nazionalismo *völkish*, i futuristi si trovarono a far parte di un più generale movimento volto ad assicurare al nuovo nazionalismo la supremazia sul vecchio. La Prima guerra

[13] Fanette Roche-Pézard, *Avermure futuriste* (1909-1916), Ecole frangaise de Rome, Roma 1983, pp. 155-157.

[14] Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, *a* cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1968, p. 424.

mondiale fu un momento cruciale nello sviluppo di entrambi i nazionalismi: per quanto il nazionalismo tradizionale fosse particolarmente adatto ad esaltare la natura di difesa della stirpe svolta dalla guerra, come pure i suoi valori di gloria e di sfida suprema, il nuovo vedeva la guerra come l'inizio di una rivoluzione permanente, come un bene in sé. I due atteggiamenti non si escludevano a vicenda. La destra radicale del primo dopoguerra in gran parte d'Europa è una sintesi instabile e conflittuale tra i due tipi di nazionalismo.

Quando Marinetti chiamava la guerra "guerra festa",[15] dava voce ai sentimenti dei volontari di tutta Europa che erano accorsi sotto gli stendardi allo scoppio della guerra, cercando di trascendere la monotonia e le responsabilità della vita quotidiana. Questi volontari fecero della loro esperienza di guerra un mito, che, con i suoi ideali di cameratismo e sacrificio, influenzò massicciamente la politica europea del primo dopoguerra. Ovunque la destra radicale uscì dal suo ghetto dopo la guerra organizzando i veterani e cercando di trasformarsi in movimento di massa.

La liturgia politica sul mito e sul simbolo si affermò solidamente nel dopoguerra come parte integrante della cultura politica della destra, con i suoi raduni di massa, la sua coreografia di folle e la sua creazione di spazi monumentali adeguatamente solenni. Tutto ciò era stato in gestazione per quasi un secolo, come parte e tassello del nazionalismo moderno; tuttavia l'ideale futurista dell'avanguardia politica gli aveva sottratto gran parte del suo peso ideologico. La guerra aiutò il futurismo a continuare la sua azione propulsiva *esaltando* le implicazioni presenti nell'uso della liturgia politica da parte della destra radicale: là dove la corrente tradizionale aveva cercato di trasmettere sensazioni di ordine e sicurezza insieme ad un certo dinamismo, la destra nazionalista incarnata dal futurismo rifiutava il richiamo della "normalità" e concentrava il suo messaggio sulla insicurezza creata dalla guerra permanente. Essa prendeva concetti come la virilità, la forza, la violenza e la morte e cercava di liberarli dalle secche della storia e della immutabilità in cui i movimenti nazionalisti tradizionali le avevano ancorate. Qui, la modernità era di nuovo in conflitto con la tradizione, la nostalgia con l'avanguardia.

Così, l'esperienza senza precedenti dello sterminio di massa nella Prima guerra fu resa generalmente accettabile, in un certo senso addomesticata, attraverso il culto del caduto, con il suo costante ricorso all'analogia con la morte e la resurrezione di Cristo.

[15] Mario Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, Latenza, Roma-Bari 1970, p. 169.

La morte e la resurrezione erano centrali nella iconografia dei cimiteri militari intesi come sacrari della nazione, ed analogamente le ordinate file di tombe in un contesto naturale aiutavano a trascendere il fatto della morte in guerra.[16] I futuristi al contrario pretendevano un confronto diretto: la morte doveva far parte integrante di una autodisciplina priva di ogni trascendenza. Sacrificare la vita per la patria non era "bello" o "mistico": era da dare per scontato. Durante la guerra, nel 1915, Marinetti scrisse: "Noi futuristi cantiamo la loro morte telegraficamente, e questo ci evita di sentire a lungo il loro fetore".[17] Per il vate dell'eroismo in vita e in guerra, non c'era nulla di eroico nei caduti. Il futurismo, come Marinetti aveva scritto in precedenza, canta "l'amore intenso della vita, l'oblio... dei morti".[18] Qui il futurismo dimostrava una mentalità sanguinaria, una calcolata brutalità che attraverso il filtro della retorica si trasformava in una richiesta di battaglia senza quartiere, di lotta all'ultimo sangue — un estremismo verbale che superava perfino il lessico usato da nazisti e fascisti a proposito dei loro nemici.

Il giovane scrittore fascista francese Robert Brasillach, vide nell'attitudine futurista verso la morte un elemento centrale del mito fascista, ed indicò come esempio il giovane figlio del comandante dell'Alcazar di Toledo, assediato dai repubblicani, nella guerra civile spagnola, che affrontò la morte piuttosto che chiedere al padre la resa della fortezza.[19] In realtà furono l'atteggiamento sprezzante verso la propria morte e la sicurezza del padre della necessità del sacrificio del figlio, che impressionarono fascisti e nazisti. Si può ritrovare questo ideale di morte per la patria anche fra alcuni giovani esponenti fascisti e nazisti dopo la conquista del potere. Viene ripetutamente affermato il principio della durezza verso se stessi e gli altri, che portò ad atteggiamenti simili a quelli futuristi. Affrontare la morte è parte del normale compito del singolo individuo e non deve essere enfatizzato ma considerato ovvio. Questi atteggiamenti erano in realtà confinati a una piccola e ridotta minoranza, a giovani che si vedevano come futuri leaders, come, ad esempio i giovani che frequentavano le scuole di preparazione del partito nazista. Terminate queste scuole, questi giovani erano pronti ad en-

[16] George L. Mosse, *Cimiteri nazionali e revival nazionalista*, *il culto dei caduti in Germania*, *in* "Laboratorio di Scienze dell'uomo", I, 2, giugno 1981, pp. 143.160.

[17] Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione* cit., p. 287.

[18] *Ibid.*, p. 209.

[19] Robert Brasillach e M. Bardèche, *Histoire de la guerre d'Espagrze. Memoires suivi de Léon Degrelle et l'avenir de* "*Rex*", Plon, Parigi 1969, (I ed. 1939), p. 174; si veda anche Robert Brasillach e Henri Massis, *Lei cadets de l'Alcazar*, Plon, Parigi 1936, *passim.* Per la Germania nazista si veda Peter Monteath, *Die Legion Condor im Spiegel der Literatur*, *Spanienkriegsliteratur*, a cura di Helmut Kreuzer, "Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistiks", Heft 60, 1986, pp. 95-96.

trare nell'esercito tedesco e nelle Waffen SS, prima e durante la seconda guerra mondiale.[20]

In questo contesto la morte veniva ridefinita, rispetto al suo posto tradizionale nella mitologia nazionalista, come un'esperienza da affrontare in modo sobrio ed a-sentimentale, come una messa alla prova di quella disciplina individuale che si riteneva unificasse l'élite fascista. Il fascismo regime invece si identificò con l'ideale tradizionale della morte come sacrificio: non a caso l'aula dedicata alla memoria delle *Medaglie d'oro* nel sacrario di Redipuglia, disegnata nel 1938, è decorata da un fregio che mostra un soldato morto tra le braccia di Cristo.[21]

Qui, nel vero e proprio centro liturgico della religione civile nazionalista, la tradizione trionfava sul nuovo stile politico futurista e fascista.

L'ideale della virilità, da sempre parte della mistica nazionalista, era un'importante metafora attraverso cui i futuristi percepivano e comunicavano il loro dinamismo, lo slancio attivo ed energico del loro movimento. Marinetti attribuiva alla bellezza della velocità una connotazione di militante mascolinità.[22] Ho mostrato in altri scritti quanto stretto fosse il legame tra nazionalismo e virilità nel XIX e XX secolo.[23] L'ideale maschile e misantropo come principio di creatività, proposto da Weiniger nel suo ottuso e razzista *Sesso e carattere* (1906) attrasse un immediato seguito nella destra radicale italiana, compresi parecchi futuristi. Essi trovarono in questo libro, certamente non futurista, ciò di cui avevano bisogno.

La sua esaltazione della virilità in contrasto con il femminile trovò un uditorio affine in "Lacerba" e "La Voce", che la interpretarono come disprezzo per l'umanità media, da cui si differenziava una maschia élite giovanile.[24] Inoltre, la chiara ed univoca distinzione tra i sessi ed i sottostanti giudizi etici enunciati da Weiniger contribuirono a tracciare quelle altrettanto nette e chiare linee che erano essenziali per lo stile politico del nazionalismo futurista. Non c'era posto, in esso, per quella "indefinita oscillazione" in cui Ezra Pound vedeva l'essenza del liberalismo e della democrazia parlamentare.[25] Esso richiedeva chiarezza di forme e di obiettivi. La mascolinità significava lotta, ed in Germania

[20] Horst Huberhorst, *Elite für die Diktatur. Die Nationalpolitischen Erziehungsanstalten 1933-1945*, Droste, Düsseldorf 1968, p. 400.

[21] *Redipuglia, Oslavia ed altri sacrari vicini della Venezia Giulia e d'oltre confine. Sacrari militari della Prima Guerra Mondiale*, a cura del Ministero della Difesa, Commissariato generale Onoranze Caduti in guerra, NOVA A,G.E.P., Roma 1972, p. 18.

[22] José Pierre, *Futurism and Dadaism,* Heron, Londra 1969, p. 11.

[23] George L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Laterza, Roma-Bari 1964. Si veda in particolare il primo capitolo.

[24] Alberto Cavaglion, *Otto Weiniger Italia*, Carucci, Roma 1982, pp. 17, 58.

[25] George L. Mosse, *Fascism and the Intellectuals*, cit., p. 212.

come in Italia o in Francia il maschio archetipo dopo la guerra era un giovane guerriero, scolpito secondo i canoni dell'antichità classica nei mausolei militari.[26]

Ho tratto i miei esempi non solo dall'ambito del futurismo italiano, ma anche da uomini ed eventi di altre nazioni, per illustrare il fascino generalizzato esercitato da questo stile politico. Ma c'era una differenza nella concezione della virilità, tra i tedeschi e gli italiani, più netta che tra gli italiani ed i giovani fascisti francesi che ho citato. I futuristi amavano la brutale franchezza, la lotta, e ciò che essi consideravano manifestazioni di energia maschile, ma questo non li portò ad abbandonare l'individualismo a favore di un cameratismo basato su consorterie maschili intimamente unite, quale lo incontriamo tra le SS o le SA naziste. L'enfasi dei futuristi era sull'integrazione attraverso la disintegrazione, con ogni singolo impegnato autonomamente nella pratica di ciò che essi pensavano essere lo stile politico e la disciplina fascisti.

Questo uomo nuovo, come lo definiva Marinetti, era un discepolo del motore, un nemico dei libri, un convinto assertore dell'esperienza personale.[27] E ancora, egli non era il prodotto di una cultura ereditata dal passato, ma il frutto della sua stessa attività, lucido e disciplinato, calmo nel disprezzo della morte. Questo uomo nuovo non era un'adoratore della bellezza classica, come il superuomo nietzschiano, ma nonostante tutta la sua autonomia individuale praticava stile e disciplina al servizio della nazione. L'accettazione della modernità veniva plasmata dalla fede e trasformata nella gloria e nella potenza dell'Italia. Ma a che prezzo?

La ricerca di un uomo nuovo era parte integrante della cultura politica del dopoguerra, e non certo una preoccupazione esclusiva dei futuristi. La troviamo incarnata nei "barbari" di Spengler o nell'"operaio" di Jünger. Ancora una volta, i due pensatori tedeschi hanno qualcosa in comune con il futurismo italiano: l'amore per la guerra ed il pericolo, il rifiuto del passato e della cultura libresca, e la capacità di imporsi una dura auto-disciplina. Tutti questi uomini nuovi sono il risultato dell'esperienza della guerra: il soldato di prima linea incarna una nuova razza di uomini, come la definì Ernst Jünger, che è energia allo stato puro.[28] Ma è precisamente su questo punto che i due tipi di nazionalismo si incontrano in una empia alleanza. L'uomo nuovo dei futuristi, e del fa-

[26] George L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo*, cit., cap. 5.

[27] Tra le più complete analisi del futurismo è ancor oggi da citare Rosa Trillo-Clough, *Futurism the Story of a Modero Art Movement. A New Appraisal*, Philosophical Library, New York 1961, da cui sono tratte queste descrizioni.

[28] Ernst Jünger, citato in George L. Mosse, *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*, Laterza, Roma-Bari 1982, p. 180.

scisma italiano, in ciò ispirato dalla loro visione, era volontariamente ristretto da un certo stile e da una certa disciplina di cui abbiamo così spesso parlato; le sue azioni avevano obiettivi definiti ed una condotta prescritta per raggiungerli. Anche l'uomo nuovo poteva essere immaginato come energia allo stato puro, ma si trattava di energia ben controllata e ben guidata. Questa avanguardia non poteva disperdersi in orbite scelte individualmente dai suoi membri. Essi erano legati ad una certa definizione del coraggio e della mascolinità, impegnati ad adempire il destino della nazione. E poiché questo particolare superuomo formava l'avanguardia politica, allora la loro integrazione attraverso la disintegrazione sfociava in un tipo ideale anziché in individui ideali.

L'evoluzione del pensiero di Jünger, dall'enfasi sull'individuo alla costruzione di tipi ideali (o figure) è rilevante in questo contesto, in quanto sintomatica del potenziale di spersonalizzazione esistente anche nel nuovo nazionalismo, per quanto aperto alla modernità e desideroso di trascendere il peso della storia. Gli scritti di Jünger nati dall'esperienza bellica sembrano concentrarsi sull'esperienza individuale, sul ruolo dell'auto-disciplina, dell'energia, e sull'esaltazione della battaglia. Nel suo famoso diario di guerra, *Tempeste d'acciaio* (1919), Jünger nega che gli scontri di fanteria siano degenerati in uno spersonalizzato macello: "Al contrario, oggi più che mai, è l'individuo che conta".[29] La prova della battaglia ha creato combattenti temerari. In fondo, tutto ciò non suona così diverso dalla esaltazione marinettiana della guerra come esperienza ad un tempo individuale e nazionale. Eppure *Tempeste d'acciaio* nelle sue successive revisioni, comincia a toccare anche tasti diversi: l'esperienza della battaglia spersonalizza l'uomo; ridotto ai suoi istinti primordiali, il suo sentire personale è destinato a soccombere quando la tecnica trionfa.[30] Per lo Jünger del 1932, la morte in battaglia era il simbolo di un individualismo votato all'estinzione. Dall'esperienza di guerra nasce un uomo nuovo Tinger lo battezza, nel titolo della celebre opera, *L'operaio*), il cui eroismo consiste nella capacità di trattare il proprio corpo come mero strumento, al di là di ogni istinto di autoconservazione.[31] Un uomo siffatto, ci dice Jünger, quando lo si vede in una foto di gruppo perde ogni individualità. Il suo sguardo penetrante è controllato e ben a fuoco, abituato ad oggetti che devono essere colti in rapido movimento.[32] Questo "operaio" ha sperimentato un processo di

[29] Ernst Jünger, *The Storm of Steel, from a Diary of a German Stormtroop Officer on the Western Front*, H. Fertig, New York 1975, p. 235 (trad. it. *Tempeste d'acciaio*, Ciarrapico, Roma 1983).

[30] *Ibid.*, pp. 263, 110.

[31] Ernst Jünger, Der *Arbeiter: Herrschaft und Gestalt,* Hanseatische Verlagsanstalt, Amburgo 1932, pp. 105-107 (trad. it. di Q. Principe, *L'operato. Dominio e forma*, Longanesi, Milano 1984).

[32] *Ibid*, pp. 107-108.

integrazione, che ha trasformato le masse disordinate in un esercito disciplinato.[33]

Qui la velocità del tempo ha perso la sua sfida, e la modernità ha creato un tipo umano che l'ha saputa assorbire e dominare. Jünger, come Marinetti, non sa che farsene della guida della tradizione e degli ideali popolari (*völkish*) (la sua avversione al nazionalsocialismo è abbastanza nota), ma lo stile e la disciplina hanno anche in lui portato ad una esigenza di conformità non meno soffocante di quella invocata da un nazionalismo di stampo *völkish*.

Marinetti e i futuristi non intendevano certo percorrere lo stesso cammino di Jünger fino alle sue ultime conseguenze. Si opponevano a tutto ciò che poteva arrestare la velocità del tempo, la marcia in avanti verso spazi sconosciuti: a movimenti artistici come *Strapaese* o a strumenti politici come il razzismo. La Germania fu da loro attaccata per le sue mostre di "arte degenerata", per aver scelto una staticità fotografica come arte di stato.[34] Forse Wyndharn Lewis, per un certo tempo discepolo inglese dei futuristi, diede la migliore espressione alla profonda diversità tra la tradizione tedesca e il teso stile politico futurista, durante la Grande guerra, prima dunque della nascita del movimento nazionalsocialista. "La Germania rappresenta il romanticismo e quindi non dovrebbe vincere la guerra".[35]

Ma nessun movimento di massa moderno poteva fare a meno della dimensione sentimentale e del richiamo della tradizione. Non si poteva usare il metro di misura di una élite di avanguardia per assicurare la massa dei cittadini. I movimenti fascisti erano democratici, mentre Marinetti era in fondo più vicino a modernisti reazionari come Ernst Jünger o ai giovani fascisti francesi, che non pretendevano di guidare movimenti popolari.

Anche così, il futurismo fu in ultima analisi frenato dalle esigenze di celebrazione e talvolta di commemorazione, nello sviluppo di un'arte politica del fascismo. I contributi futuristi alla Mostra della Rivoluzione Fascista (1933) sono da questo punto di vista alquanto istruttivi. Prampolini dedicò un pannello ai futuristi ed agli arditi che intendeva esaltare la loro ferrea determinazione,[36] ma altre statue e dipinti che il catalogo attribuisce ai futuristi risultano statici e monumentali. Soprattutto, la Sala dei Martiri, con la sua croce gigante e la moltitudine dei nomi dei defunti, per quanto ispirata allo stile dei futuristi ne contraddice la

[33] *Ibid.*, p. 114.

[34] Come citato in "L'Oeuvre" del 24 agosto 1937.

[35] Wyndham Lewis, "Blast, Review of the Great English Vortex", War Number, luglio 1915, p. 6.

[36] *Mostra della Rivoluzione Fascista*, *I Decennale della Marcia su Roma*, Partito Nazionale Fascista, Roma 1933, p. 123.

visione della morte, parlando di trascendenza, e non di calma accettazione.[37] Il culto del caduto, vero e proprio cuore della religione civile della nazione, non lasciava spazio ad una visione non tradizionale.

Qualunque riflessione critica sul futurismo ed i suoi rapporti con la cultura politica deve porsi in conclusione due problemi chiave: se possa avere successo un nazionalismo basato esclusivamente sull'accettazione della sfida della modernità, e se lo stile possa interamente prendere il posto dei contenuti tradizionali in una cultura politica. L'amore della tecnologia, il fascino della velocità, delle macchine, era comune ai fascismi di tutta Europa, ed era persino condiviso da molti conservatori. Ad esempio, gli ingegneri ed i tecnici che in così gran numero aderirono alla causa del nazismo non erano semplicemente tecnocrati — qualunque sia il senso che diamo a questo concetto — ma vedevano di fronte a sé due nette alternative: una evasione codarda ed effemminata in un passato arcadico, o un maschio e coraggioso balzo in avanti verso il futuro della Germania.[38] Ma la tecnologia divenne parte della loro identità personale pur mantenendo sempre le sue radici saldamente ancorate al passato germanico: la liberazione della tecnologia che il regime nazista doveva portare era presentata come sinonimo del recupero dell'anima tedesca.[39] Qui, nonostante l'esistenza di possibili alternative, la novità della tecnologia fu assorbita nel corpo del nazionalismo tradizionale.

Tale "modernismo reazionario" rappresenta un tentativo di riconciliare i due nazionalismi, tentativo da cui la tradizione — ossia un egemonico sistema di pensiero ad orientamento romantico e storico — usciva di solito vittoriosa. La modernità stessa generava la domanda di nuovi generi di prima necessità: il desiderio della immutabilità nel mezzo di un mondo che cambia, ed il bisogno di ordine. Adolf Hitler espresse bene tutto ciò quando scrisse che con l'avvento del nazionalsocialismo il nervoso XIX secolo era finalmente concluso.[40] Il "nervosismo" era, dopotutto, la malattia che durante il XIX secolo si riteneva fosse alla base di gran parte dei disturbi fisici e mentali, malattia proiettata su coloro che si rifiutavano di conformarsi alle norme accettate. La cultura politica del futurismo non poteva far fronte al nazionalismo presentandosi come una nuova religione civile. Nondimeno, il futurismo diede alcuni contributi fondamentali al nazionalismo, per quanto i futuristi stessi li avrebbero ritenuti in gran parte sprecati.

[37] Ibid., p. 229. Sul predominio del futurismo in questa manovra si veda Guido Armellini, *Le immagini del futurismo nelle arti figurative*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano 1980, pp. 86-93.

[38] Jeffery Herf, *Reactionary Modernism, Technology, Culture and Politics in Weinzar and the Third Reich*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, pp. 209-210. Devo molto a questo importante volume.

[39] *Ibid.*, p. 32.

[40] Da un discorso al Party Day of Unity del 1934, Hamilton T. Burden, *The Nuremberg Party Rallaes.* 1923-1939, s.e., New York 1937, p. 81.

Il nazionalismo come religione civile racchiudeva ora in sé un dinamismo, una capacità propulsiva che doveva trascinare a lui sempre nuove generazioni. Tra gli elementi di questo dinamismo, stavano non solo l'amore per la lotta, la spinta all'azione, ma anche lo stile e la disciplina di cui il futurismo era alfiere. Su questo Benn aveva ragione: la camicia nera, il grido di guerra, Giovinezza — tutti simboli di azione — proiettavano una carica dinamica assai forte che fu sempre presente, e spesso si rivelò difficile da controllare, all'interno dei fascismi europei.[41] Tale difficoltà si rivelò molto più grande in Italia che in Germania, perché il "modernismo reazionario" tedesco era solidamente ancorato nel nazionalismo come religione storico-razziale. Qui, in Italia, dove il sistema culturale su cui si fondava il nazionalismo tradizionale era molto più esile, più permeabile e liberale, lo slancio futurista poteva puntare a più vasti obiettivi. L'ideale di un "uomo nuovo" appartenente ad un futuro ancora indefinito era intrinseco al fascismo italiano, per quanto tale uomo nuovo avesse più che altro i caratteri di un tipo ideale, mentre in Germania l'uomo nuovo incorporava esemplarmente il passato risorto: dal novero dei caduti in guerra, o dal mondo degli antichi eroi germanici.

Tuttavia, i contributi futuristi alla cultura politica possono essere visti in un'ottica ancor più globale. Essi riflettono il modo in cui, dopo il 1918, molti incorporano l'esperienza di guerra nelle loro vite, accettando ed anche esaltando la lotta violenta come un fine in se stesso. La disciplina e Io stile furono posti al servizio della guerra mondiale permanente, diventata uno stabile modo di vivere. Questo modo di vedere la vita risultava attraente per lo stesso tipo di gioventù che aveva espresso i volontari del 1914. L'enfasi marinettiana sulla guerra come festa, sulla vita come costante novità, va in parallelo con il bisogno di eventi straordinari che era così forte nelle menti dei giovani europei, sazi della vita borghese. L'insieme di "vita festa"[42] con il suo eroismo dello spirito, di virilità e di volontà di ferro — capace di affrontare la prova della battaglia — parlava un linguaggio adatto alla gioventù dell'ante- e dopoguerra, che sarà poi addomesticato ed istituzionalizzato dalla liturgia politica della destra nazionalista. II futurismo esaltò questi bisogni senza istituzionalizzarli, spingendo ciò che chiamiamo lo "spirito del 1914" fino alle sue estreme conseguenze. Ma uno spirito analogo si può trovare in diversi momenti della destra radicale negli anni tra le due guerre.[43] I Freikorps tedeschi degli anni immediatamente successivi al 1918 of-

[41] George L. Mosse, *The Gertesis of Fascism*, in "Journal of Contemporary History", I, 1, 1966, pp. 14-27.

[42] Emilio Gentile, La *politica*..., cit., p. 434.

[43] Arnim Mohler, *Der Faschistische Stil*, cit., p. 203.

frano uno dei migliori esempi dello stile politico futurista. Nei Freikorps questo stile prese vita e, del tutto inconsciamente, espresse una necessità oltremodo sentita dalla gioventù post-bellica e non solo da quella italiana.

I Corpi Franchi Tedeschi erano composti da soldati smobilitati, che scelsero di continuare a combattere dopo la fine ufficiale delle ostilità per proteggere la frontiera orientale della Germania e lottare contro la sovversione interna. Si consideravano, non a torto, abbandonati dal loro stesso governo, e per alcuni di essi lo stesso concetto di una nazione tedesca non era più incarnato da alcuna realtà politica, ma era diventato un mito remoto.[44] Dopo la smobilitazione dei Freikorps, una mitologia crebbe intorno a questi "soldati senza bandiera", a questi condottieri che combattevano innanzitutto per se stessi, perfetti esempi di auto-disciplina che avevano saputo creare un proprio stile politico. Come scrisse uno dei comandanti dei Freikorps, "... noi siamo l'esercito di quegli uomini che devono agire".[45] Più di recente, un mito analogo si può trovare nelle opere che hanno cercato di glorificare il coraggio, la tenacia e la disciplina del milione e mezzo di volontari provenienti da ogni nazione d'Europa che si arruolarono nelle armate hitleriane sotto la guida delle SS. Questi erano uomini, per citare un memoriale del genere di fonte francese, che "erano giunti ai limiti estremi della visione del mondo di Nietzsche".[46]

Questo amore per la lotta, la proclamazione del coraggio virile in un mondo degenerato, attraversano come un filo rosso la prima età del secolo, continuando ad attrarre in gran parte Io stesso tipo di gioventù europea che già aveva subito il fascino del futurismo; in questo caso, tuttavia, senza che vi sia bisogno di sviluppare una poetica del moderno.

In questi movimenti ritroviamo un nucleo futurista a cui è stato strappato ciò che di trasgressivo e di artistico esisteva nel movimento originale; resta soltanto un nazionalismo duro e dinamico, che ha scardinato tutti i vincoli restrittivi della storia e della tradizione. Tuttavia, molti di questi volontari credevano nell'uomo nuovo del futuro — anzi, pensavano di incarnare essi stessi tale tipo umano — e proclamavano che i Freikorps o le SS hanno dato connotati precisi ad un altrimenti vago ideale.[47] Chiaramente, per questi uomini il futuro non era ad opzioni

[44] Hannsjoachim W. Koch, *Der Deutsche Bürgerkrieg,* Ullstein, Berlino 1978, p. 145.

[45] George L. Mosse, *The Culture of Western Europe: the Nineteenth and Twentieth Centuries. An Introduction*, Rand McNally, Chicago 1961, p. 299 (trad. it., La *cultura dell'Europa Occidentale*, Mondadori, Milano 1986).

[46] Marc Augier, *Goetter Daennerung, Wende und Ende eines grossen Zeit*, Prometheus, Buenos Aires 1950, p. 79. Augier, con lo pseudonimo di St. Loup, divenne il principale mitografo delle SS francesi.

[47] Hannsjoachim W. Koch, *Der Deutsche...,* cit., p. 53. Jean Mabire, *Les SS français. La tragique sventure des SS français*, vol. 1, *La Brigade Frankreich*, Fayard, Parigi 1973, pp. 146, 179.

aperte. Come nel caso delle razze di Superuomini di Jünger, o del Barbaro di Spengler, il futuro era infine arrivato, e dopo tale avvento l'uomo era un prodotto finito ed immodificabile.

Nonostante tutte le ovvie differenze dai futuristi che caratterizzano questi uomini e movimenti, possiamo guardare ad essi per avere un'idea di cosa avrebbe potuto essere un futurismo spinto fino alle sue più estreme conseguenze. È da essi che possiamo imparare qualcosa sulle implicazioni nascoste nella cultura politica del futurismo. Certo, non ci furono rapporti diretti tra i futuristi e queste truppe di volontari, ma i parallelismi possibili ci aiutano a meglio comprendere una cultura politica che cercò di integrare uomini e masse pur accettando nelle sue conseguenze ultime il caos della modernità. Ma uno degli esiti potenziali di questo sviluppo fu sempre il rischio di una politica brutale e spersonalizzante. L'uomo nuovo che doveva incarnare una nuova era, per costituire l'élite che avrebbe condotto la nazione in un futuro pieno di incognite, risultò essere in ultima analisi un altro stereotipo: non già il simbolo di una modernità aperta a tutti gli sbocchi, ma piuttosto la prova che il nazionalismo del Novecento era tragicamente destinato, alla prova suprema, ad essere fino in fondo fedele a se stesso.

Bibliografia

Fonti primarie

Augier M., *Goetter Daemmerung, Wende und Ende einer grossen Zeit*, Prornetheus, Buenos Aires 1950.

Baudry de Saunier L., *Histoire générale de la vélocipédie* Ollendorf, Parigi 1891. Benn G., *Rede auf Marinetti*, in "Kunst und macht", Stoccarda 1934.

Brasillach R. e Bardèche M., *Histoire de la guerre d'Espagne. Memoires suivi de Léon Degrelle et l'avénir de Rex*, Plon, Parigi 1969 (I ed. 1939).

Brasillach R., *Léon Degrelle et l'avénir de* "*Rex*", Plon, Parigi 1936.

Brasillach R. e Massis H., *Les cadets de l'Alcazar*, Plon, Parigi 1936.

Burden H. T., *The Nuremberg Party Rallies*: *1923-1939*, s.e., New York 1937.

Goebbels Reden, a cura di H. Heiber, vol. I: *1932-1939*, Droste, Düsseldorf 1971.

Jünger E., *Der Arbeiter*: *Herrschaft und Gestalt*, Hanseatische Verlagsanstalt, Amburgo 1932 (trad. it. di Q. Principe, *L'operaio. Dominio e forma*, Longanesi, Milano 1984).

Jünger E., *The Storm of Steel*, *from a Diary of a German Stormtroop Officer on the Western Front*, H. Fertig, New York 1975 (trad. it. *Tempeste d'acciaio*, Ciarrapico, Roma 1983).

Lewis W., "Blast, Review of Great English Vortex", War Number, luglio 1915. "L'Oeuvre", 24 agosto 1937.

Marinetti F. T., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1968.

Mostra della Rivoluzione Fascista. I Decennale della Marcia su Roma, guida storica a cura di D. Alfieri e L. Freddi, Partito Nazionale Fascista, Roma 1933.

Fonti secondarie

Armellini G., *Le immagini del futurismo nelle arti figurative*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano 1980.

Cavaglion A., *Otto Wefrziger in Italia*, Carucci, Roma 1982.

De Felice R., *Mussolini il rivoluzionario*, Einaudi, Torino 1965.

Gentile E., *La politica di Marinetti*, in "Storia Contemporanea", VII, 3, settembre 1974. Herf J., *Reactionary Modernism*, *Technology*, *Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.

Huberhorst H., *Elite für die Diktatur. Die Nationalpolitischen Erziehungsanstalten 19331945*, Droste, Düsseldorf 1968.

Isnenghi M., *Il mito della grande guerra*, Laterza, Roma-Bari 1970.

Kern S., *The Culture of Space and Time*, *1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge 1983.

Koch H. *W*., *Der Deutsche Bürgerkrieg*, Ullstein, Berlino 1978.

Mabire J., *Les SS français. La tragique aventure des SS français*, vol. I, *La Brigade Frankreich*, Fayard, Parigi 1973.

Mohler A., *Der Fascistische Stil*, in "Von rechts gesehen", Stoccarda 1974.

Monteath P., *Die Legion Condor im Spiegel der Literatur*, *Spanienkriegsliteratur*, a cura di *Helmut Kreuzer*, "*Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistiks*", *Heft 60*, *1986*.

Mosse G. L., *Cimiteri nazionali e revival nazionalista*: *il culto dei caduti in Germania*, in "Laboratorio di Scienze dell'uomo", I, 2, giugno 1981.

Mosse G. L., *Fascism and the Intellectuals*, in *The Nature of Fascism*, a cura di S. J. Woolf, Random House, New York 1968.

Mosse G. L., *La nazionalizzazione delle masse*, Il Mulino, Bologna 1975.

Mosse G. L., *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*, Laterza, Roma-Bari 1982.

Mosse G. L., *Rushing to the Colors*: *the History of Volunteers in War*, in "Festschrift for Yehoshua Arieti", Gerusalemme 1986.

Mosse G. L., *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Laterza, Roma- Bari 1964.

Mosse G. L., *The Culture of Western Europe*: *the Nineteenth and Twentieth Centuries. An Introduction*, Rand McNally, Chicago 1961 (trad. it., *La cultura dell'Europa occidentale*, Mondadori, Milano 1986).

Mosse G. L., *The Genesis of Fascism*, in "Journal of Contemporary History", I, 1, 1966.

Pierre J., *Futurism and Dadaism*, Heron, Londra 1969.

Redipuglia, *Oslavia ed altri sacrari vicini délla Venezia Giulia e d'oltre confine. Sacrari militari della Prima Guerra Mondiale*, a cura del Ministero della Difesa, Commissariato generale Onoranze Caduti in guerra, NOVA A.G.E.P., Roma 1972.

Roche-Pézard F., *Aventure futuriste* (*1909-1916*), Ecole fransaise de Rome, Roma 1983.

Trillo-Clou R., *Futurism*: *the Story of a Modern Ari Movement. A New Appraisal*, Philosophic Library, New York 1961.

Il ruolo di Marinetti nella costruzione del futurismo

Luciano De Maria

A riprendere oggi in mano, con il senno in poi, alcuni strumenti "classici", preziosi e imprescindibili per la conoscenza del modernismo artistico e letterario internazionale, si rimane sorpresi, sconcertati, dal poco spazio e soprattutto dalla poca importanza ed evidenza concessi al futurismo.

Nell'"antologia critica" *Les manifestes littéraires de la Belle Epoque*, curata da Bonner Mitchell e provvidenzialmente pubblicata nel 1966 da Séghers, il futurismo viene di fatto equiparato, con zelo catalogatore, a scuole minori e dimenticate come ad esempio il *Naturismo* di Saint-Georges de Bouhélier o il *Cerebrismo* del "barisien", Ricciotto Canudo.

E in un libro etimologicamente fondamentale come *La crise des valeurs syrnbolistes* di Michel Décaudin,[1] a Marinetti e al futurismo vengono dedicate solo poche pagine (cinque per l'esattezza) senza riconoscere minimamente l'apporto *risolutore* che a quella "crisi" definitivamente fornì appunto il futurismo.

I due studiosi, meritevoli entrambi, anche se in misura diversa, sono ai nostri occhi ampiamente giustificati: si trovavano di fronte, specie il Décaudin, a un materiale ingentissimo (quello offerto dalla letteratura francese tra fine Ottocento e i primi del Novecento, con una miriade di scuole, tendenze, cenacoli... accavallantisi, intersecantisi, divaricantisi), un materiale da vagliare, scrutinare, catalogare e interpretare. Del resto, i due studiosi non facevano che attenersi all'evidenza, all'apparenza della cronaca letteraria.

Filippo Tommaso Marinetti pubblica il primo *Manifesto del futurismo* sul "Figaro" parigino il 20 febbraio 1909. Viene tra gli ultimi, dopo il manifesto del *Simbolismo* di Moréas, ad esempio, o quello, già nominato, del *Naturismo* di Saint-Georges de Bouhélier; perché era una moda allora che le varie scuole o cenacoli esibissero per i loro "programmi" sul "Figaro" o su altri fogli del tempo.

[1] Pubblicato da Privat Editeur, Tolosa 1960.

Certo, l'audacia, la novità scandalosa di alcune affermazioni marinettiane inducono la redazione del giornale a premunirsi contro eventuali obiezioni: "Est-il besoin de dire", si legge nel breve "cappello" del manifesto, "que nous laissons au signataire toute la responsabilité de ses idées singulièrement audacieuces et d'une outrance souvent injuste pour des choses éminemment respectables et, heuresement, partout respectées?". Ma di fatto, all'atto della pubblicazione e nella ricezione dei contemporanei, il futurismo venne assimilato alle varie "scuole" che si erano susseguite in quegli anni e stupisce, ripetiamo, ma non indigna, che i due studiosi sopra nominati, Bonner Mitchell e Michel Décaudin, si siano adeguati nei fatti a questa configurazione: l'estrema vicinanza vela spesso lo sguardo.

Oggi le cose sono molto cambiate nella nostra valutazione del futurismo. Dalla fine degli armi sessanta stiamo assistendo a un *revival*, a un rilancio, che si è tramutato per gradi, e usiamo pure il termine pomposo ma esatto, in una "Futurismus-Renaissance" che non accenna minimamente a diminuire. Anzi, il contrario, come dimostrano l'attuale mostra veneziana e questo stesso Convegno.

Gli impulsi neo-avanguardistici degli anni sessanta (*Nouveau Roman* e *Tel Quel* in Francia, Gruppo 63 in Italia) hanno indotto molti di noi a riconsiderare il problema del futurismo. Questa nuova attenzione impregiudicata e, nel contempo, il progresso degli studi storici nei quali il fascismo cessava per gradi di essere demonizzato (e penso soprattutto all'immensa indagine di Renzo De Felice) hanno fatto cadere le due principali pregiudiziali, quella anti-avanguardistica e quella ideologico-politica che per anni avevano ostacolato una visione adeguata del movimento.

Oggi, credo che si sia in molti, in Italia e altrove, a considerare il futurismo come il primo movimento dell'avanguardia storica, un movimento dotato di un'ideologia globale, artistica ed extra-artistica, a cui immagine e somiglianza si configureranno in seguito Dada e surrealismo.

È questa una definizione formulata a posteriori, avendo a disposizione nella sua diacronia e nelle sue varie manifestazioni, l'intero itinerario del futurismo, del dadaismo e del surrealismo: la grande avanguardia storica europea, insomma, che ai miei occhi almeno, forma una grande triade dialettica, di cui il surrealismo rappresenta lo stadio più compiuto e supremo.

Ma agli inizi, tra il 1909 e il 1910, Marinetti stesso, non poteva avere piena consapevolezza di quel che stava facendo e soprattutto di quel che stava per fare. Di certo, quando col primo manifesto, fonda il futurismo, pensa di dar inizio a una nuova *scuola*, più aggressiva e inno-

vativa delle altre, ma assimilabile nella sostanza ai vari *ismi* che l'avevano preceduta. Una sorta di *revanscismo* letterario anima Marinetti: stende il manifesto per un foglio francese, al fine di raggiungere una più vasta *audience*, ma lo lancia dall'Italia e per l'Italia, un paese arretrato industrialmente, e retrogrado e tradizionalista, nelle lettere e nelle arti, per svariate ragioni, soprattutto quella di non aver conosciuto un'autentica stagione simbolista. Al risorgimento politico doveva far seguito un risorgimento artistico e letterario.

La "virulenza lirica e alquanto sibillina", sono parole di Marinetti, del primo manifesto e anche del secondo, *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, pubblicato nello stesso anno, 1909, doveva sconcertare i lettori. Solo un'affinità per così dire "esoterica", poteva aiutare i contemporanei a decifrare il messaggio dei due testi, che oggi, grazie alla produzione successiva di Marinetti, e a un'intensa esegesi collettiva, ci appaiono perspicui nella loro evidenza di apologo.

Marinetti fu più preciso e consequenziale nelle affermazioni in un testo che potremmo considerare il *pendant* italiano del primo manifesto parigino. Si tratta della *Prefazione futurista* alle *Revolverate* di Gian Pietro Lucini, pubblicate sempre nel 1909. Qui la volontà di "far *tabula rasa* d'un passato troppo venerato e imitato" è dichiarata a tutte lettere; mentre sul piano costruttivo si proclama la necessità di creare un'arte nuova adatta ai tempi nuovi: "al prorompere vertiginoso delle odierne correnti reali si accompagna un magnifico, vergine scoppio di energie ideali. La Poesia vuoi cantare, diverso e universale. È l'età stessa che sospinge all'atto d'audacia e di speranza...".

Questi tre testi, tutti del 1909, capitalissimi per la fondazione teorica e "mitologica" del futurismo, sono firmati dal solo Marinetti, ma si avverte subito un plurale soggiacente, un *noi* che dà forza e avvalora le formulazioni: "Avevamo vegliato tutta la notte — i miei amici ed io...". Il futurismo si configura fin dall'inizio come un'impresa collettiva: in un primo tempo è accanto a Marinetti un drappello sparuto ma deciso di letterati iconoclasti che ripudiano la prosodia tradizionale e praticano il verso libero: Buzzi, Cavacchioli, Govoni, Altomare, cui si aggiungerà ben presto Palazzeschi e qualche altro. Ma tra il gennaio e il febbraio del 1910 ha luogo l'incontro fondamentale con i pittori, tra i quali per forza teorica primeggia assolutamente Boccioni; e da questo momento, si può dire, si entra nel pieno del periodo cosiddetto "eroico" del futurismo che, a mio parere almeno, e ho avuto modo di ribadirlo più volte e in varie occasioni, dura fino al 1920.

Nei primi anni del futurismo, Marinetti, per definire l'ente collettivo che esso rappresenta, ondeggia tra il termine tradizionale di *scuola* (pro-

prio degli *ismi* che lo avevano preceduto) e quello più ampio e nuovo, che diverrà poi definitivo di *movimento*. Non è una questione meramente terminologica, è una questione fondamentale per la comprensione del futurismo e di tutta l'avanguardia storica e in questo senso sarebbe molto utile uno scrutinio esauriente dell'uso dei due termini. Mi limiterò a qualche cenno.

Se troviamo il termine *scuola* per definire il futurismo nella *Prefazione* già citata alle *Revolverate* di Lucini (1909), lo ritroviamo ancora nel '13 nel volantino intitolato Il *poeta futurista Aldo Palazzeschi*;[2] d'altro canto fin dal 1909 i volantini che diffondono in francese e italiano il Manifesto iniziale del futurismo recano la dicitura "movimento futurista".

Nell'11 nel primo capitolo dell'importantissimo *Le Futurisme*,[3] un libro poco noto, mi sembra, agli studiosi italiani, Marinetti parla di "mouvement" e travalica l'ambito stretto della letteratura parlando della "conception philosophique, politique et artistique" del futurismo. Sempre a proposito dello stesso libro, in *Le Monoplan du Pape* (che è del '12) e precisamente nel controfrontespizio, dove sono elencate le opere di Marinetti pubblicate fino allora, *Le Futurisme* porta il sottotitolo di *Théories et état du Mouvement*.[4] E infine, per terminare questo breve *excursus* terminologico, nell'ultimo capitolo di *Guerra sola igiene del mondo* (1915) intitolato *In quest'anno futurista* sta scritto espressamente: "Il Futurismo [...] non è una *chiesuola* né una *scuola,* ma piuttosto un grande *movimento* solidale di eroismi individuali, nel quale l'orgoglio individuale è nulla, mentre la volontà di rinnovare è tutto".[5] Nel 1915, nel bel mezzo del "periodo eroico", il termine *movimento* riceve dunque la sua definitiva consacrazione. Alla quale farà eco nel 1917 un'interessante dichiarazione di Luciano Folgore pubblicata sulla rivista "Sic", diretta da Pierre-Albert Birot. La breve nota di Folgore intitolata appunto *Le Futurisme* consuona col pensiero marinettiano, ma palesa nelle formulazioni un aggiornamento sul terreno del modernismo internazionale, soprattutto francese. Leggiamo:

[2] Entrambi i testi sono raccolti in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione Munita,* a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968 (II ed. nei "Meridiani", 1983).

[3] F. T. Marinetti, *Le Futurisme*, Sansot, Parigi 1911.

[4] *Le Monoplan da Pape* (Sansot, Parigi 1912), è l'ultima opera creativa di grande respiro redatta
da Marinetti in francese.

[5] Cfr. *Teoria e invenzione fu/arista*, cit., (II *ed.*), p. 239.

> Le Futurisme n'est pas une école.
> C'est une tendance.
> C'est un élan en avant.
> C'est l'amour intarissable du nouveau.
> C'est un état de la sensibilité qui cherche à se prolonger dans l'inconnu de l'art pour créer de nouvelles formes, pour ordonner la nature selon des aspects jamais vus et pouvant répondre à la multiplicité de la vie moderne...[6]

Per chi abbia un po' d'orecchio e un po' di dimestichezza con l'avanguardia non sarà difficile ravvisare una certa affinità tra il testo di Folgore e qualche spunto della famosa conferenza di Apollinaire *L'esprit nouveau et les poètes* tenuta al Vieux Colombier il 26 novembre di quello stesso 1917. E non è detto che questo breve trafiletto non abbia colpito in qualche modo l'autore dei *Calligrammes*.

In Francia, al suo apparire, il futurismo venne ampiamente discusso, sottovalutato in/ genere, e scrutinato regolarmente come una delle tante scuole che venivano "dall'estero e dalla provincia". Solo nel 1916, Apollinaire che aveva subito nel '13 la "tentazione futurista", ammetteva che il futurismo "cessant d'être une école tapageuse", poteva "*diventare un movimento*".[7]

E movimento era, e fin dall'inizio quasi, come abbiamo visto, e il primo dell'avanguardia europea. Nel suo "periodo eroico" il movimento si configura come un gruppo, o meglio un *Bund*, fondato sulla tendenziale affinità elettiva dei componenti o se vogliamo, proustianamente, su un'accesa "consanguineità degli spiriti" che si estrinseca nell'arte e nel sociale. Del resto, la dimensione politica è insita fin dall'inizio nell'ideologia del movimento. Questa mia definizione che risale al '68 procedeva sulla scorta di quanto Jules Monnerot, nel '45, aveva scritto esemplarmente sulla "sociologia del surrealismo" nel suo libro *La poésie moderne et le sacré*. Del resto, solo una frequentazione assidua, appassionata, delle avanguardie francesi, Dada e soprattutto il surrealismo, mi poteva permettere, quasi vent'anni fa, di penetrare un po' più a fondo di quanto si fosse fatto in precedenza, nelle ragioni del futurismo. Sempre sulla traccia di Monnerot avrei potuto aggiungere, e lo farò ora, che, ai "riti d'iniziazione" dei surrealisti (gioco del "cadavre exquis", passeggiate collettive in certi luoghi, ecc.), avevano corrisposto nel nostro movimento le famose "serate futuriste" in cui gli adepti dovevano

[6] Luciano Folgore, *Le Futurisme*, in "Sic", 17, maggio 1917.

[7] Fondamentale, sull'argomento, il volume *La fortuna del futurismo in Francia* (con scritti di P. A. Jannini, G. Lista, G. Orlandi Gerenza, G. Bertozzi, N. Novelli), Bulzoni, Roma 1979.

esporsi al dileggio, alle ingiurie, e perfino alle percosse del pubblico. Del resto, in uno scritto sul rituale delle "serate futuriste", pubblicato su "Lacerba" nel '14, Marinetti enunciò categoricamente le "6 questioni fondamentali" sulle quali dovevano basarsi queste manifestazioni (demolizione sistematica del passatismo, parole in libertà, dinamismo plastico, ecc.).[8]

Tra le varie definizioni che Marinetti ha dato del futurismo la più sollecitante e profonda, oggi, è forse quella, tarda e poco nota, del 1929, espressa in una conferenza su *Il Futurismo e il Novecento*. Leggiamo:

> Il cubismo è soltanto un movimento pittorico senza manifesto né teorie. Noi italiani con la tipica potenza architettonica che distinse i grandi italiani del passato, abbiamo creato *un vasto sistema morale letterario artistico* formato di orgoglio italiano, originalità creatrice, parole in libertà, splendore geometrico, estetica della macchina.
>
> Senza un grande patriottismo, il Futurismo sarebbe stato limitato e specialista. *Fu invece ed è totalitario*... [Il corsivo è nostro].

L'ultima proposizione è vera e falsa al tempo stesso. Vera, perché con l'asserzione del "totalitarismo" futurista si indica l'essenza stessa del movimento nel suo periodo "eroico", quell'ideologia globale artistica ed extra-artistica e pertanto anche politica, che così fortemente l'aveva caratterizzato. Falsa, perché a quella data, 1929, col fascismo ormai insediato e vincente, il futurismo aveva dovuto recedere, in parte almeno, dalle sue ambizioni totalitarie.

Ma quale fu il ruolo effettivo di Marinetti nella creazione del futurismo? Come si è visto, egli aveva davanti a sé l'esempio delle varie scuole, degli *ismi* che Io avevano preceduto tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Non è qui il luogo di procedere a un'indagine storiografica, del resto già in parte abbozzata da vari studiosi in questi anni; è certo comunque, per restare alle origini del futurismo, che il manifesto del *Naturismo* di Saint-Georges de Bouhélier, pubblicato nel 1897 sul "Figaro" ebbe più di qualche influsso sul fondatore del futurismo. E Io stesso può dirsi dell'*Unanimismo* lanciato da Jules Romains con un manifesto *Les sentiments unanimes et la poésie* nel 1905. Di più, gli "unanimisti" (oltre a Romains, Charles Vildrac, Georges Duhamel e qualche altro), e non scendo nei particolari perché sarebbe troppo lun-

[8] Cfr. F. T. Marinetti, *Gli sfruttatori del futurismo*, in *Teoria e invenzione futurista,* cit., p. 108

go e inutile ai fini della nostra dimostrazione, formarono un "gruppo" e diedero vita alla celebre impresa dell'Abbazia di Créteil. Si tratta di una sorta di "comune" artigianale: "Nove scrittori e artisti, tra i quali Vildrac, Duhamel et Arcos", scrive Bonner Mitchell, "si trasferirono in una vecchia casa sulle rive della Marna sperando di trovare la calma e l'indipendenza necessaria per la creazione letteraria e artistica. Contavano di sbarcare il lunario stampando libri...". Marinetti era al corrente di questa impresa, addirittura fu "adhérent externe de l'Abbaye" e nel 1906 presentò sulla sua rivista "Poesia", i "poeti dell'Abbaye" definendoli un "cenacolo d'artisti all'avanguardia dell'arte in Francia".[9]

Tutto ciò era presente a Marinetti. Ebbene, si trattava di fare qualcosa di *radicalmente* diverso. In una intervista pubblicata sul "Figaro" nel 1911 Jules Romains asseriva: "Sans doute, *l'unanimisme*, c'est commode pour nous classer, mais ce classement ne fait pas de nous les affiliés d'une sette. Nous n'avons aucun règlement intérieur ni extérieur, pas de formules définitives et absolues. Chacun va selon son inspiration, *en suivant son programma personnel*". [L'ultimo corsivo è nostro].[10]

Come si vede il futurismo, nella sua configurazione matura, sarà l'opposto di tutto questo, per la presenza di un'ideologia globale, per l'importanza del "gruppo" a tendenziale affinità elettiva, lo abbiamo già visto, e per il vincolo di una "scrittura", munita di un tipico fondamento ontologico-stilistico: il "verso libero" in un primo tempo, le "parole in libertà", poi, il "dinamismo plastico", per la pittura. Solo all'interno di queste, e di altre coercizioni (quella nazionalistica, ad esempio) poteva sussistere un'assoluta libertà individuale, tant'è vero che cardini della "poetica" futurista furono la "personalità" e "l'originalità".

Nella costruzione del futurismo Marinetti subì certamente le suggestioni profonde che gli venivano da due scrittori italiani, opposti ed autorevoli; entrambi, sia pure in modi diversi, dilettissimi al nostro Marinetti: Lucini e D'Annunzio.

Nel 1908, Marinetti aveva pubblicato del primo, *Il verso libero* nelle "Edizioni di Poesia". Questo libro ha una funzione rilevantissima nella fondazione del futurismo: Marinetti meditò queste pagine, dense, a volte fumose e farraginose, ma ricche, ricchissime, di dottrina e di *aperçus* geniali. Lucini, non se ne abbia a male Edoardo Sanguineti, fu un poeta mediocre (tra il dannunziano e il tardo scapigliato), ma un saggista di levatura europea. Tralascio qui gli spunti notevoli che egli porse a Marinetti per quella "filosofia del divenire" tipica del futurismo e per il

[9] In proposito, si veda il saggio di Marzio Pinottini, *L'unanimismo e l'estetica del futurismo*, in AA.VV., *Unanimismo Jules Romains*, Bulzoni, Roma 1978.

[10] *La* citazione è tratta da M. Décaudin, *La trae des vateurs symbolistes*, cit., p. 450.

"fare nuovissimo" in letteratura. Ma le pagine che Lucini dedica al problema delle scuole e degli *ismi*, al collegarsi tra scrittori insomma, dovettero far molto meditare il giovane Marinetti. Lucini, per indicare questo collegarsi riesumò, nel suo tipico alessandrinismo, il termine dotto e raro di *anfizionìa*, che significa associazione sacrale, intendendo con ciò il riunirsi "secondo la tradizione e il rinnovamento, poeti italici di stirpe, sotto un'unica bandiera di raccoglimento, non sotto un unico e tirannico magistero singolare; pari con pari...".

E qualche anno prima, nell'articolo *Pro Symbolo*, pubblicato nel 1896-97, che Marinetti certamente conosceva, Lucini scriveva significativamente e in modo altamente premonitorio se pensiamo al futurismo: "*Scuola è sintesi di affinità personali sopra un concetto unico di metodo e d'intendimento*, ma non è imperi() assoluto che costringa altrui alla sottomissione del personale genio...". [Corsivo nostro].[11] Questa e altre formulazioni luciniane del *Verso libero* dovettero impressionare Marinetti che le corroborò con la sua esperienza diretta delle scuole e cenacoli francesi della *Belle Epoque* e le inflisse alla fine ad altre, più modernistiche soluzioni.

Quanto a D'Annunzio, l'odiosamato D'Annunzio, si può dire che fu un termine di riferimento e di rivalità letteraria per il giovane Marinetti. Egli cercò di esorcizzare questa figura ingombrante, con le armi dell'acume critico e dell'ironia, nel volumetto *Les Dieux s'en vont, D'Annunzio ceste* (1908).[12] Tralascio alcuni spunti critici di sorprendente attualità, là dove Marinetti parla della letteratura dannunziana come "eclettismo" o "arte derivata". Importa qui notare che Marinetti scorge in D'Annunzio un grande scrittore, "doublé d'un Barnum de génie", che ha "l'abitudine di preparare meticolosamente, durante le prove generali delle sue tragedie, gesti bizzarri e piccanti, aneddoti fantasiosi o dichiarazioni inattese, che ripercuotendosi ai quattro angoli del mondo, accrescono infinitamente l'attesa e la curiosità morbosa del pubblico".

Marinetti sottolinea in D'Annunzio il suo "americanismo reclamista", che non è mai monotono ma fertile in "inventions mirebolantes" (invenzioni mirifiche).

Penso che Marinetti, alla lettera, abbia voluto applicare al futurismo, al futurismo come gruppo organizzato, quel che D'Annunzio applicava alla sua persona e alla sua produzione. Anche Marinetti fu fertile per il futurismo in "invenzioni mirifiche". Dopo il lancio che avvenne, lo ab-

[11] *Pro Symbolo* è raccolto, a cura di Glauco Viazzi, nel volume G. P. Lucini, Per *una poetica del simbolismo*, Guida, Napoli 1971. Il passo citato si legge alla pagina 149.

[12] Oggi raccolto in F. T. Marinetti, *Scritti francesi*, a cura di P. A. tannini, Mondadori, Milano 1983.

biamo visto, secondo le regole del costume letterario del tempo, Marinetti diede la stura alla sua inventiva reclamistica. Non pretendo certo di scrutinare tutti i mezzi promozionali del futurismo, ma i principali furono certamente i seguenti:

1) i *volantini* in cui venivano stampati e distribuiti i manifesti e altri scritti dei futuristi, ma anche testi che avevano solo attinenza col movimento; ad esempio nel 1912, sotto forma di volantino bilingue, viene pubblicato lo studio di un belga, Auguste Joly, su Il *futurismo e la filosofia*;[13]
2) i *cartelli pubblicitari*: i futuristi usavano pubblicizzare le loro manifestazioni ricorrendo a questi mezzi. Tipici i cartelloni con la sola scritta *Futurismo* in rosso che Marinetti fece affiggere nelle principali città all'indomani della fondazione del futurismo;
3) le *lettere circolari*: la direzione del movimento futurista usava promuovere e pubblicizzare le proprie manifestazioni scrivendo lettere circolari ai letterati italiani e stranieri, amici e nemici. Ad esempio, all'invio del Manifesto iniziale del futurismo si accompagna una lettera circolare in cui si chiedeva al destinatario un "giudizio" sul manifesto, e un'"adesione totale o parziale";[14]
4) le "*serate futuriste*": in questo campo, fu l'invenzione più geniale dei futuristi che venne assimilata dai dadaisti. Ai *récitals* di poesia tipici della cultura simbolista e post-simbolista, si sostituiscono "comizi poetici e politici che si trasformano in eventi teatrali":[15] il loro rituale è elastico ma abbastanza definito. Le serate si svolgevano in teatri e palcoscenici spesso famosi: il pubblico pagava per entrare; il tutto, è noto, finiva spesso in parapiglia;
5) le *esposizioni* futuriste di pittura;
6) *l'attività editoriale* del "gruppo": riviste ("Poesia", "Lacerba", "L'Italia futurista", "Roma futurista", "Noi", ecc.) e soprattutto le Edizioni futuriste di "Poesia" che pubblicarono la maggior parte delle opere futuriste.

Insomma, un'articolazione complessa, che Marinetti e compagni misero in atto con entusiasmo, senso organizzativo (altro che "Marinetti disorganizzatore", come ebbe a dire Prezzolini nel 1915), e indubbia efficacia. In questo senso c'era stato il precedente (solo teorico e un po' velleitario) di Papini con la sua *Campagna per il forzato risveglio* procla-

[13] 1.1 testo è raccolto nel mio *Marinetti e il futurismo*, Mondadori, Milano 1979 (IV ed. 1981), pp. 263-68.
[14] Cfr. P. A. Jannini, *Note e documenti sulla fortuna del futurismo in Francia*, in *La fortuna del futurismo in Francia*, cit., p. 9.
[15] La definizione è di Mario Verdone, in *Che cosa è d futurismo*, Ubaldini, Roma 1970, p. 71.

mata sul "Leonardo" nel 1906, della quale tratteremo solo la seguente osservazione: "La mia è E...] una campagna *morale* (nel senso non kantiano della parola) ma bisogna risolversi a usare per la propaganda *morale* anche quei mezzi che oggi si adoperano soltanto per le campagne elettorali e per la propaganda delle chiese e dei partiti". E poco prima aveva scritto: "Io voglio raggiungere il mio fine con tutti i mezzi, coi *pamphlets, cogli* articoli, con le prediche pubbliche, coi discorsi privati e, se occorre, anche coi *meetings*".

Queste asserzioni sono un sicuro precedente dell'azione marinettiana: la "campagna forzata" di Marinetti non fu soltanto "morale", ma estetica e politica, in una parola "globale". Le condizioni economiche più che agiate, permisero al fondatore del futurismo di mettere in piedi un'organizzazione dispendiosa che egli amministrava con larghezza di vedute, vasto raggio d'azione e sagace oculatezza nelle spese. Marinetti era per natura generosissimo, ma nella gestione del futurismo, per tenerlo in vita il più possibile, sapeva costringersi ad essere un amministratore parsimonioso e preciso. Agli artisti poveri poteva pagare tutto (viaggi, edizioni, mostre, ecc.), ma ai benestanti chiedeva il rimborso delle spese.

Marinetti diede alla sua "campagna forzata" un carattere singolar-. mente aggressivo. Assistiamo a un grandioso processo di "identificazione con l'aggressore", e uso apposta, anche se un po' liberamente, la terminologia psicanalitica. II nemico cioè il borghese, il benpensante, il filisteo, andava scosso dal suo torpore, provocato, dileggiato, irritato, fino alla rissa o alla capitolazione. Le "serate futuriste" sono emblematiche in questo senso.

In un saggio fondamentale, *Il futurismo come organizzazione. Tecniche e strumenti di gruppo*, che è del 1976, Glauco Viazzi, riprendendo la nozione di "gruppo" che avevo cominciato a divulgare fin dal '68, rifacendomi per mia parte, lo abbiamo visto, a Jules Monnerot, ha equiparato il movimento futurista da un lato a un "partito politico", dall'altra a una "azienda industriale".[16] Vale la pena di citare un passo riassuntivo del saggio di Viazzi per evitare ogni pericolo di travisamento: "A livello sociologico, insomma, il movimento futurista, anziché modellarsi come cenacolo o club artistico, si forma mutuando [...] le proprie strutture, ed i conseguenti criteri operativi, dal partito politico da un lato (specie per la massima apertura verso l'esterno), dall'azienda industriale dall'altro (per l'intenzionalità di un massimo di produttività, pertanto di organizzazione, all'interno)".

[16] Il saggio di Viazzi è pubblicato in "Es", 5, settembre-dicembre 1976. Sullo stesso tema si veda anche il saggio di Ugo Piscopo, *Significato e funzione del gruppo*, in *Questioni e aspetti del futurismo*, Ferraro, Napoli 1976.

La proposta è molto sollecitante e va senz'altro meditata; se non altro si oppone al *topos* di Marinetti letterato *tapageur*, confusionario e "disorganizzatore". Proseguendo, nella sua ipotesi, per Viazzi, Marinetti si configura come *leader* o *generai-manager* di un "gruppo rigidamente chiuso di affiliati, qualificati dalla denominazione, vincolati dall'adesione a un comune programma". E movimento "recluta — per cooptazione — aderenti; si appoggia a simpatizzanti e/o utilizza ove possibile aderenti esterni, cercando di strumentalizzarli [...] è retto da una Direzione Centrale, ed è suddiviso in sezioni, settori, dipartimenti, con relativo organigramma".

Viazzi sottolinea fortemente, e a ragione, la novità del collegarsi tra i futuristi, ma la sua tesi è estremistica, un po' astratta. Il movimento futurista fu un *Bund,* lo abbiamo visto, un *set*, una libera associazione di artisti fondata sulla tendenziale affinità elettiva; non sussistevano le coercizioni burocratiche di un partito o di un'azienda. Del resto nel 1918 i futuristi fondarono il "Partito Politico Futurista Italiano", "*nettamente distinto*", si badi, sono parole di Marinetti, "*dal movimento artistico futurista*".

No, Marinetti non fu un *leader* o un *general-manager*, è un'idea un po' riduttiva. Fu qualcosa di estremamente più complesso: impresario, mecenate, *manager*, majeuta, allevatore e allenatore di ingegni, compagno affettuoso di alcuni, amico di altri, a volte brusco, ma generoso e comprensivo con tutti.

Marinetti fu l'anima del futurismo, non certo il suo Super-Io come vorrebbe Viazzi. All'interno del gruppo, Marinetti non fu un dittatore, o un freno allo sregolarsi degli ingegni; al contrario, fu piuttosto un catalizzatore, un eccitatore. Se venivano rispettate le "questioni fondamentali", riguardanti, che so io, l'antipassatatismo e l'antitradizionalismo, il nazionalismo, e certi assiomi di tecnica letteraria e artistica, ognuno era libero di esprimersi come voleva. E non riesco proprio a capire come Sergio Lambiase e G. Battista Nazzaro curatori di un libro di testimonianze preziosissime, *Marinetti e i futuristi*, abbiano potuto scrivere che nel movimento futurista "tutto promana da Marinetti e tutto trova in Marinetti la sua giustificazione".[17]

In realtà Marinetti, letterato finissimo oltreché ideologo, captava con una velocità sorprendente quanto avveniva intorno a lui, all'interno del gruppo e fuori. Basti vedere come assimilò immediatamente le teorizzazioni dei pittori, di Boccioni in primo luogo, sulla *simultaneità.* È una storia alla quale ho accennato più volte e che qui brevissimamente riassumerò.

[17] Sergio Lambisse e G. *Battista* Nazzaro, *Marinetti e i futuristi,* Garzanti, Milano 1978, pp. 12-13.

La parola magica del vocabolario futurista, *simultaneità*, compare per la prima volta, come è arcinoto agli studiosi, nella *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi*, *Londra*, *Berlino*, ecc., che è del febbraio del '12 ed è firmata da Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini. È anche noto che il responsabile primario del manifesto è Boccioni, anche se la "verbalizzazione" riceveva sempre la supervisione finale di Marinetti, maestro, come egli stesso diceva di sé, nell'" arte di far manifesti".

Ebbene, con rapidità fulminea Marinetti s'impadronisce della *trouvaille* dei pittori; ne fa uso teorico nei manifesti *Distruzione della sintassi* (1913) e *Lo splendore geometrico* (1914). Quel che più conta, la applica nella prassi artistica come si può constatare confrontando *Battaglia Peso + Odore*, 1912 (stadio iniziale del paroliberismo) con *Zang Tumb Tumb*, 1914 (stadio maturo delle "parole in libertà").

La teoria e la prassi delle parole in libertà mise la dinamite sotto la sintassi e avviò una scrittura internazionale modernista che diede i suoi frutti, come ho avuto modo di illustrare più volte, da noi (con Soffici, Govoni, soprattutto, e con i giovani del secondo futurismo, Corra, Carli e Conti) e nel *domaine français* con i dadaisti, e i surrealisti nella loro fase iniziale (per fare qualche nome Tzara, e Breton e Soupault dei *Champs Magnétiques*).

Altrettanto interessante è far notare come Marinetti funga da ricettore-catalizzatore in una tendenza dalla quale fino a qualche anno fa sembrava estraneo e che si riteneva invece esclusivo appannaggio del futurismo lacerbiano. È certo che Palazzeschi è il principale fornite in tutta questa faccenda. In *Lasciatemi divertire* del primo *Incendiario* (1910), Palazzeschi sferra il primo decisivo colpo alla serietà dell'arte ponendosi in un clima conclamatamente predadaista. Marinetti accoglie l'invito nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) là dove proclama: "*Facciamo coraggiosamente il 'brutto' in letteratura, e uccidiamo dovunque la solennità*. Via! non prendete di quest'arie da grandi sacerdoti, nell'ascoltarmi. Bisogna sputare ogni giorno *sull'Altare dell'Arte!*".

Il '13 è l'anno in cui, su "Lacerba", la tendenza in questione, esplode letteralmente. Nell'articolo-recensione al secondo *Incendiario*, dal titolo *Accidenti alla serietà!* Papini coniuga nella stessa sede Marinetti e Palazzeschi. Palazzeschi gli fornisce Io spunto per un'arte che sia "poesia pura, gioco, divertimento" e che rientri, auspice Marinetti, in un progetto estetico che batta in breccia l'arte tradizionale "solenne" e "sublime". A distanza di pochi mesi Marinetti raccoglie lo spunto, nel manifesto il *Teatro di Varietà*. Se viene ribadito il motivo della sconsacrazione dell'arte ("Il Teatro di Varietà distrugge il Solenne, il Sacro, il Se-

rio, il Sublime dell'Arte coll'A maiuscola"), appare un motivo inedito che non mancherà di fruttificare nel *Controdolore* di Palazzeschi, ed è il motivo della "grande ilarità futurista che deve ringiovanire la faccia del mondo". Due anni dopo, Balla e Depero nel manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915) ripartiranno dallo stesso spunto per "ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente". Come si vede Marinetti dà e riceve in una invenzione collettiva che non finisce di stupirci.[18]

Ho detto sopra che il futurismo eroico, almeno in letteratura, finisce col 1920. Il futurismo, è noto, collaborò al sorgere del fascismo delle origini, ma già nel maggio del '20, Marinetti, Mario Carli e qualche altro futurista, uscirono dai Fasci sbattendo la porta perché non erano state accolte le loro pregiudiziali antimonarchica e anticlericale.

Dopo la delusione politica del '20, Marinetti per qualche tempo parve concentrarsi sull'arte, intesa questa volta come "sovrumana frescalata distrazione" dal "tormento umano" e dall'"inferno economico". Ma già nel '23 Marinetti, dopo qualche titubanza, dopo aver perfino pensato di emigrare in Francia (secondo quanto mi è stato detto nel '67 da Benedetta Marinetti, moglie del poeta), nel '23 dunque, Marinetti si riaccostò al fascismo. Due furono le principali ragioni di questo atto: lo sviscerato nazionalismo d'italiano d'oltremare e il desiderio di tenere in vita il futurismo.

Da allora, il futurismo da "movimento" tornò al rango di "scuola", poiché il fascismo gli erodeva man mano ogni velleità "totalitaria", nel senso ideologico che abbiamo sopra indicato. Divenne così palestra di una folta schiera di epigoni che si esercitavano con alti e bassi nella pratica versoliberistica e parolibera. Della pittura, non parlo, che è comunque più interessante. Venne meno anche il "gruppo" tendenzialmente compatto, fondato sull'affinità elettiva dei componenti, e sull'elaborazione collegiale dei cardini del programma, così come si era costituito nel periodo "eroico". Il secondo futurismo ci appare formato da un insieme di gruppuscoli provinciali, relativamente indipendenti gli uni dagli altri, tra i quali Marinetti funge da *trait d'union.*

Intanto la letteratura italiana batteva altre strade: i tempi erano cambiati, e lo strenuo esercizio stilistico, restaurativo, dei rondisti fu fertile in risultati; come più tardi, quell'impresa poetica collettiva che venne chiamata ermetismo.

Grazie, anche, al *revival* del futurismo, una revisione storiografica

[18] Per questa tendenza, rimando al mio saggio *Marinetti e il futurismo a Firenze*, in *La nascita dell'avanguardia*, Marsilio, Venezia 1986, pp. 97-98.

della nostra letteratura novecentesca è per fortuna in atto da più di qualche anno, ormai; ma non penso che il cosiddetto secondo futurismo possa sperare in una nuova sistemazione di privilegio.

Marinetti sì, che dopo il '20 rivelò sempre più le sue doti di "letterato" peritissimo, sia sul versante tradizionale come nel *Fascino dell'Egitto*, sia sul versante parolibero con *Spagna veloce e toro futurista*, ad esempio. Fino all'ultimo, fino alla poesia scritta insospettatamente in lode di Venezia, nel '44, *Convegno sul Canal Grande* o fino a quel *Quarto d'ora di poesia della X Mas* che oggi siamo in grado di cogliere nella sua effettiva sostanza lirica ed esistenziale, Marinetti perseverò nell'esercizio della letteratura. Fu un "missionario dell'arte", come egli stesso si definiva, un ideologo, un creatore di poetiche, ma al tempo stesso uno scrittore dai molti volti e-dai molti stili. In questo senso, è ancora in parte da scoprire.

Bibliografia

Fonti primarie

Folgore L., *Le Futurisme*, in "Sic", 17, maggio 1917.
Lucini G. P., *Per una poetica del simbolismo*, Guida, Napoli 1971.
Marinetti F. T., *Le Futurisme*, Sansot, Parigi 1911.
Marinetti F. T., *Le Monoplan du Pape*, Sansot, Parigi 1912.
Marinetti F. T., *Scritti francesi*, a cura di P. A. Jannini, Mondadori, Milano 1983.
Marinetti F. T., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968 (II ed., "I Meridiani", 1983).

Fonti secondarie

AA.VV., *La fortuna del futurismo in Francia* (con scritti di P. A. Jannini, G. Lista, G. Orlandi Cerenza, G. Bertozzi, N. Novelli), Bulzoni, Roma 1979.
Décaudin M., *La crise des valeurs syrnbolistes*, Privat Editeur, Tolosa 1960. De Maria L., *Marinetti, e il futurismo*, Mondadori, Milano 1979 (IV ed. 1981).
De Maria L., *Marinetti e il futurismo a Firenze*, in *La nascita dell'avanguardia*, Marsilio,
Venezia 1986.
Lambiate S. e Nazzaro G. B., *Marinetti e i futuristi*, Garzanti, Milano 1978.
Pinottini M., *L'unanimismo e l'estetica del futurismo*, in AA.VV., *Unanimismo-Jules Romains*, Bulzoni, Roma 1978.
Piscopo U., *Significato e funzione del gruppo*, in *Questioni e aspetti del futurismo*, Ferraro, Napoli 1976.
Verdone M., *Che cosa è il futurismo*, Ubaldini, Roma 1970.
Viazzi G , Il *futurismo come organizzazione. Tecniche e strumenti di gruppo*,. in "Es", 5, settembre-dicembre 1976.

Il futurismo nel dibattito intellettuale italiano dalle origini al 1920

Alberto Asor Rosa

La mia relazione apparirà diversa, e forse assai diversa, da quelle che l'hanno preceduta, e, molto probabilmente, anche da quelle che la seguiranno. Innanzi tutto perché, come precisa il titolo della mia relazione, io dovrei occuparmi sostanzialmente se non esclusivamente di una fase che precede il pieno coinvolgimento dei futuristi in una attività di tipo politico, e in particolare nel loro rapporto con il fascismo. Se è vera, come credo, l'ipotesi di Luciano De Maria che il movimento futurista comincia ad esaurirsi come tale intorno al 1920, e se da questa data togliamo gli anni della guerra, poco propizi allo svolgimento di un dibattito intellettuale vero e proprio, non dovrebbe essere difficile arrivare alla conclusione che, dal punto di vista creativo e del dibattito intellettuale conseguente, restano al nostro discorso i non moltissimi anni che vanno dal 1909 al 1916-17.

In secondo luogo, perché l'accorta distribuzione, della materia fra i vari relatori, ha attribuito ai vari specialisti della cultura di sinistra e della cultura di destra i tasselli di un discorso più complessivo sulla vocazione politica in senso storico del futurismo; e sarebbe del tutto superfluo, se non addirittura controproducente, tornare in termini generici su punti, che sono stati o saranno affrontati assai più approfonditamente altrove.

In terzo luogo (e non voglio negare che questa sia la motivazione fondamentale ed anche, per certi versi, polemica), perché io mi sono sorpreso a chiedermi, nel preparare questa relazione, se sia giusto, come talvolta accade, pensare di affrontare il tema dei rapporti fra cultura e politica all'interno del movimento futurista, come se i futuristi fossero dei funzionari di partito che hanno occasionalmente scritto poesie o dipinto quadri; o se invece non sarebbe più giusto cercare di risalire dalla individuazione della posizione letteraria, artistica e teorico-letteraria e teorico-artistica di questi personaggi alla individuazione di una loro vocazione politica, che, per quanto sia stata intensa ed appassionata, è restata pur sempre il prodotto di un prolungamento e di un ampliamento

di questa ben più sostanziale e autentica realtà del movimento, che fu e resta a mio giudizio, appunto, una realtà artistica e letteraria.

Ciò che intendo proporre, dunque, è una lettura, anzi, più esattamente, un tentativo assai sommario di lettura dei processi di formazione della poetica futurista negli anni precedenti la prima guerra mondiale, con gli eventuali risvolti e attraversamenti verificatisi nell'incontro dei futuristi con gli altri gruppi intellettuali, artistici e letterari del tempo; e forse con una finale ma, lo dico subito, estremamente generica, riflessione sulla vocazione politica del futurismo a partire da questo tipo di approccio e di analisi. Vorrei, in sostanza, conseguire l'obiettivo consistente nel disegnare e delimitare (per così dire) i confini del territorio futurista all'interno di una situazione come quella letteraria ed artistica del primo Novecento italiano, in cui, come tutti sanno, è molto difficile individuare dei confini che non siano mobili, incerti e continuamente attraversati e riattraversati un po' da tutti.

Io partirei innanzi tutto da una constatazione forse ovvia, ma che mi pare utile richiamare per iniziare in una prospettiva di distanza storica il nostro discorso (come forse sarebbe giusto cominciare a fare per fenomeni lontani da noi ormai quasi un secolo). Non è stato detto ancora con chiarezza, ma, se ci si pensa un istante, non dovrebbe esser difficile accettare l'angolo visuale per cui il futurismo è di fatto il primo movimento letterario, artistico, intellettuale e culturale italiano destinato ad avere una risonanza europea, anzi mondiale, dopo il XVII secolo: cioè, per intenderci, dopo la crisi del barocco, inteso a sua volta come l'ultima manifestazione di cultura letteraria ed artistica italiana di rilevanza anche in quel caso europea. Questo tipo di riferimento non è solo formale; e non serve soltanto a ricordare (ciò che pure non guasta) le dimensioni estremamente rilevanti del fenomeno in questione, che riapre per così dire un orizzonte europeo alla ricerca letteraria ed artistica italiana dopo una vacanza tanto lunga.

Richiamarsi al secentismo e all'esperienza del barocco significa, invece, più sostanzialmente, attirare l'attenzione su alcune tonalità di comportamento e stilistiche, che nel futurismo italiano, soprattutto in questa prima fase, non dovrebbe esser difficile individuare. Del resto, lo hanno fatto innanzi tutto gli interpreti più recenti, quelli che hanno studiato meglio e più approfonditamente il futurismo; per esempio, Luciano De Maria, il quale ha scritto qualche anno fa: "Se, da una parte, con l'accento posto sul valore dell'ispirazione e sull'ebrietà lirica, Marinetti rende palese l'ascendenza romantica, dall'altra con l'insistere sulla preminenza dell'immagine e dell'analogia... egli si pone in un ambito letterario decisamente barocco, confermato dal valore annesso alla 'forza di

stupefazione' dell'arte...".[1] Altri interpreti moderni hanno usato parole non diverse. Gianni Scalia, a proposito del paroliberismo, ha parlato di "barocco tecnificato";[2] e Bergman ha notato che, se l'apparato concettuale e tematico del futurismo è macchinistico, la lingua è però piena di "immagini e paragoni barocchi".[3]

Il dato interessante di questo riallacciamento del futurismo al secentismo è che esso non compare soltanto negli interpreti nostri contemporanei, come quelli già elencati, ma anche, e in senso sia positivo sia negativo, presso i contemporanei del futurismo. Per esempio, Croce. Si potrebbe anche osservare che l'idea che proprio a Croce potesse venire in mente un riferimento di questo genere, sorprende in lui meno che in altri: sia per l'attenzione — sempre però molto critica, se non stroncatoria — nei confronti dei fenomeni della letteratura italiana del Seicento; sia per la sua tendenza ad associare le manifestazioni del "brutto" contemporaneo ad analoghe, secondo lui, esperienze letterarie ed artistiche del passato. Fatto sta che, in una sua celebre stroncatura del 1918, egli parla del futurismo in questi termini: "La storia ci presenta casi di consimili epidemie e l'esempio classico resta, per questa parte, sempre il concettismo o secentismo, che si esaurì dopo settant'anni di febbre".[4] Da questo pesantissimo giudizio Croce faceva discendere il puro e semplice invito a disinteressarsi del futurismo, visto che il futurismo era anch'esso un tipo di febbre o di epidemia come il secentismo o concettismo, e come loro si poteva immaginare che sarebbe scomparso spontaneamente e rapidamente, senza bisogno d'esser né conosciuto né criticato.

Ma più interessante di quest'uso polemico e alquanto improprio del termine barocco è osservare (e qui io lo potrò fare soltanto con rapidissimi accenni) che questo riferimento alla cultura del Seicento, alla cultura del barocco, permea profondamente propria quella parte della cultura letteraria del primo Novecento, da cui i futuristi ai loro inizi prenderanno molto. Mi riferisco, per esempio, alle riflessioni di un Prezzolini precisamente sulla funzione che per la cultura letteraria italiana aveva rappresentato, e ancor più avrebbe dovuto rappresentare, quell'eredità del Seicento, che consisteva nell'enfatizzare l'importanza per il discorso artistico e culturale delle tecniche dell'infingimento e della camuffatura,

[1] Luciano De Maria, *Introduzione* a F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, II ed., Mondadori, Milano 1983, p. LXX. Ma cfr. anche p. LXXXV, a proposito de Gli *Indomabili:* "Un brano da antologia: di un marinista che abbia letto Rimbaud e sia passato attraverso l'ascesi sintattica del paro-liberismo".

[2] Cit. in Luciano De Maria, *loc. cit., ibid.*

[3] Pär Bergman, *Futurismo,* in *Enciclopedia del Novecento,* Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1975, *ad vocem.*

[4] Benedetto Croce, Il *futurismo*, in "La Critica", XVI, 1918, fase. VI, pp. 383-84.

che avevano avuto una stagione di straordinaria fioritura proprio nei primi decenni del secolo XVII.

Mi limiterò a ricordare che sono del 1906 e del 1907 due libri di Prezzolini, che Marinetti non può assolutamente non aver letto, e che sebbene non tornino esplicitamente nelle bibliografie del futurismo, sono a mio giudizio esemplarmente indicativi di una linea di tendenza che mira a mettere in luce l'importanza delle procedure di camuffatura e di mascheramento connesse con qualsiasi operazione di tipo retorico, e comunque collegate in maniera strettissima con una rivalutazione dei compiti di propaganda e di persuasione, che l'attività culturale è destinata inevitabilmente ad assumersi. Questi due libri sono, rispettivamente, *Il sarto spirituale* e *L'arte di persuadere*, e sono colmi di espliciti riferimenti alla cultura del Seicento, dai Gesuiti a Emanuele Tesauro a Baltasar Graciàn. Nella prefazione al primo lo stesso Prezzolini fa osservare che esso porta un titolo dall'innegabile sapore secentesco.

Un'esplorazione del genere non è finora mai stata tentata, ch'io sappia, ma certo il riferimento alla crescita di una neo-retorica, di cui le opere di Prezzolini sono l'eloquente testimonianza, potrebbe indurre a prendere in considerazione, come preminente nella formazione di un clima favorevole all'esperimento futurista, un filone di riflessioni sulle modificazioni del linguaggio e delle procedure tecnico-stilistiche, più che, come sinora è accaduto in maniera privilegiata, rivolgimenti di ordine ideologico e tematico.

Cambiano, in questo modo, e più sotterraneamente che esplicitamente, alcune delle coordinate fondamentali del gusto e del giudizio critico. Solo qualche anno più tardi, quando il futurismo sarà già divenuto anch'esso materia di valutazione ai fini di altre proposte creative, Julius Evola, in quel saggio importantissimo, *Arte astratta* (che è del 1920, in cui c'è un punto di riflessione assai acuto, sul quale tornerò più avanti), avrebbe pronunziato quest'affermazione: "Marino è più spirituale di Dante",[5] che sarebbe impensabile, se l'esperienza futurista non si fosse allora già realizzata.

Naturalmente, nel linguaggio degli interpreti, e comunque di sicuro nel mio tentativo d'interpretazione del fenomeno, il termine barocco o secentismo è usato con il valore di una metafora. Non credo che nessuno di questi autori da me citati, più recenti o più antichi, possa aver pensato al futurismo come ad una ripresa in senso stretto di una tematica e di una stilistica barocche. Io credo, invece, che in tutti questi casi, più o meno consapevolmente, barocco o secentismo vengano usati

[5] Julius Evola, *Arte astratta*, "*Collection* Dada", Maglioni e Strini, Roma 1920.

come sinonimi di una cosa che è estremamente importante soprattutto ai fini del mio discorso, e che io non saprei come altrimenti definire se non estremizzazione volontaria ed intenzionale del simbolismo. Ciò che viene definito barocco o secentismo non è nient'altro che un simbolismo estremizzato: cioè un'esasperazione degli elementi simbolici (dunque, dalla metafora a tutto il resto, in termini retorici), coi quali leggere poeticamente (o artisticamente) la realtà (si pensi, ad esempio, a certi espedienti propri della pittura futurista, in particolare di Boccioni: un quadro come *La città che sale* è, per l'appunto, un tipico prodotto dell'estremizzazione della tradizione simbolista anche recente). Più esattamente potremmo dire che le due cose tendono nelle intenzioni, se non nelle formule linguistiche, a coincidere. Ora, questo elemento simbolista — nella deformazione o estremizzazione tipica delle procedure futuriste — non può assolutamente esser messo in disparte, soprattutto se si fieri conto della riflessione inesausta che, in questo caso anche al di là del termine cronologico degli anni precedentemente indicati, i futuristi e in particolare Marinetti, svolgono sul tipo particolare di debito che essi sono disposti a riconoscere da parte loro nei confronti del simbolismo.

In quello scritto sicuramente importante del 1917, intitolato *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna*, Marinetti afferma, con tonalità che non lasciano dubbi sulla sincerità anche drammatica delle sue conclusioni (il senso di un abbandono, di un sacrificio, che è costato un prezzo):

> Noi abbiamo sacrificato tutto al trionfo di questa concezione futurista della vita. Tanto, che oggi odiamo dopo averli immensamente amati, i nostri gloriosi padri intellettuali: i grandi geni simbolisti Edgar Poe, Baudelaire, Mallarmé e Verlaine...[6]

La galleria non potrebbe essere più completa e al tempo stesso più canonica. Ma, prosegue Marinetti, ora:

> Noi accettiamo soltanto l'opera illuminante dei quattro o cinque grandi precursori del Futurismo. Alludo a Emilio Zola, a Walt Whitman, a Rosny aîné, autore del *Bilatéral* e della *Vague Rogue*, a Paul Adam, autore del *Trust*, a Gustave Kahn, creatore del verso libero, a Verhaeren, glorificatore delle macchine e delle città tentacolari.[7]

[6] E. T. Marinetti, *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna*, *in* E. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, cit., p. 302.

[7] *Ibid.,* p. 305.

Io non credo che si possa non sottolineare la singolarità di questa dichiarazione e di queste scelte (che varrebbe la pena di commentare una per una). Basti pensare alla stranezza di questa lista, dove Zola sta accanto a Whitman e dove compaiono personaggi certamente non di grande rilievo come Kahn, Rosny aîné, Adam, che oltre tutto la manualistica collocherebbe (non del tutto infondatamente in questo caso) in una zona letteraria che sarebbe difficile giudicare futurista o anche pre-futurista. Si pensi, soprattutto, alla presenza qui di un autore come Verbaeren.

Si direbbe che, al livello in cui queste preferenze vengono espresse (e, secondo il mio giudizio, il discorso varrebbe anche per gli anni precedenti), la macchina, questo ingrediente apparentemente indispensabile dell'armamentario futurista, si presenti invece come una conseguenza ed un accessorio più che un fattore determinante, e comunque un fattore generico, che si può trovare tale e quale in altre esperienze del tempo, che non si possono e non si vogliono classificare come futuriste.

Io credo, ad esempio, che sia degno di una spiegazione il fatto che in questa lista non compaia il nome di un autore macchinista nel senso autentico del termine come Mario Morasso, il quale del resto aveva pubblicato anche lui, proprio negli anni precedenti la nascita del movimento futurista, le sue opere più importanti, *La nuova arma* nel 1905 e *Il nuovo aspetto meccanico del mondo* nel 1907. È possibile che Marinetti se ne sia dimenticato, come alcuni degli interpreti più recenti del futurismo hanno ipotizzato, oppure non è più ragionevole pensare che per questo Marinetti, cioè per il futurismo nella fase più autentica della sua elaborazione, la macchina non seducesse se non in quanto simbolo, manifestazione fenomenica di una realtà più profonda? O forse — se vogliamo inserire un elemento ironico in questa descrizione storica del movimento — pesava su questo Marinetti la umoristica denigrazione di Prezzolini, che nell'Arte *di persuadere* aveva dileggiato Morasso con queste parole: "Si veda l'esempio del buon Morasso, di cui si racconta che non sia mai montato nemmeno in motocicletta, e che stando a Venezia scriveva furibondi articoli con una tale ricchezza di termini in automobilismo che neppure uno chauffer sul serio ci si sarebbe raccapezzato"?[8] La risposta a questi interrogativi non par dubbia: la poetica futurista o — se la vogliamo definire con una distinzione che più tardi riprenderò e discuterò — marinettiana, mette in primo piano cose diverse rispetto alla grande immaginazione macchinistica, la quale pure ha una parte di rilievo dentro l'opera letteraria-artistica del futurismo, in quan-

[8] Giuseppe Prezzolini, *L'arie di persuadere*, Lumaelli, Firenze 1907, p. 94.

to (appunto) si presenta come la simbologia in quel momento più appropriata del mondo in trasformazione.

Una conferma di questa persuasione si potrebbe trovare nel fatto che i futuristi ed in particolare Marinetti lasciano sostanzialmente intatti (nonostante tutto) i grandi numi tutelari della poesia italiana contemporanea. Io non credo che ci sia traccia di una polemica dichiarata e di una ostilità profonda e radicale nei confronti di personalità come Carducci, Pascoli e, soprattutto, D'Annunzio. È vero che si scrive spesso che occorre superare D'Annunzio; ma è vero anche che nella introduzione a *I nuovi poeti futuristi* (1925) Marinetti pronunzia un'affermazione di non poco rilievo come questa: "Tra i versi di Omero e quelli di D'Annunzio non esiste differenza sostanziale",[9] cioè sono dello stesso "tipo". Bisogna dunque superare D'Annunzio, ma con una logica non molto diversa e per dei bisogni non molto diversi da quelli con cui bisogna superare anche Omero, cioè l'intera tradizione, plurisecolare, di una poesia classicamente atteggiata. Del resto, nello stesso scritto si compie l'operazione estremamente interessante e significativa, che consiste nell'indicare all'interno del D'Annunzio più nuovo e moderno — D'Annunzio del *Notturno* ovviamente — precisi riecheggiamenti del paroliberismo. Non a caso, un certo filodannunzianesimo verrà rimproverato ai futuristi dagli scrittori lacerbiani.[10]

Questo spunto, non più ripreso (ch'io sappia), potrebbe, se approfondito, illuminare alquanto sulle correnti di scambio tecnico-stilistico intercorrenti tra le diverse "frazioni" dell'esperienza poetica italiana di primo Novecento. Per esempio — ma è solo l'indicazione di una traccia — fra il linguaggio del cosiddetto "frammentismo" e la rottura dell'ordinato universo sintattico del saggismo tradizionale ad opera della rivoluzione futurista.

Sempre restando su questo versante dei rapporti con la tradizione poetica italiana precedente, io mi spingerei fino a dire che il futurismo non manifesta nei suoi confronti un'ostilità tale da creare un confine insuperabile. Anche questo lo si dimentica troppo spesso, ma esiste una componente liberty o floreale all'interno di questo futurismo, persino o forse fondamentalmente nel modo d'immaginare e rappresentare l'universo macchinistico; componente, costruita sul rapporto con l'immaginario e con l'armamentario stilistico di quel tanto di esperienza simbolista che l'Italia conobbe negli ultimi vent'anni dell'Ottocento; in modo

[9] F. T. Marinetti, *Introduzione a I nuovi poeti futuristi*, in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista, a* cura di L. De Maria, cit., p. 187.

[10] *Palazzeschi*, *Papini*, *Soffici*, *Futurismo e Marinettismo*, *in La cultura italiana del '900 attraverso le riviste,* voi. IV, "*Lacerba*", "*La Voce*" (1914-1916), a cura di G. Scalia, Einaudi, Torino 1961, p. 365.

particolare, non rinnegando la parentela con D'Annunzio, evidente sia nelle forme della scrittura poetica, sia, ancor più scopertamente, nelle manifestazioni politiche e politico-culturali.

Una vera e propria linea di demarcazione, che non verrà superata in nessun caso dalla poetica e dall'ideologia futuriste, potrebbe invece essere individuata, indicando una serie di connotazioni negative, con cui certi aspetti della vecchia ma anche della nuova cultura sono con precisione denunciati e polemicamente rifiutati. Se si possono aver dubbi, infatti, che i futuristi siano veramente usciti mai dal grande cerchio simbolista, non v'è dubbio alcuno, invece, che essi siano stati fin dall'inizio antihegeliani e antidealisti, anche nel senso più circostanziato e preciso del termine, in quanto estranei o avversi a quella forma particolare di rinascita dell'idealismo, che veniva propugnata concordemente in quegli anni da Croce e Gentile. Essi, ancor più specificamente, sono dall'inizio alla fine della loro esperienza anticrociani in senso molto forte. E sono (e questo, all'interno di un movimento che si autodefinisce futurista, costituisce certamente un elemento di singolarità che andrebbe meglio delucidato), sono antistoricisti, cioè sono degli intellettuali ed artisti i quali mitizzano il futuro, ma senza senso della Storia né, tanto meno, del Progresso. Tratto, questo, che il futurismo condivide certo con molte altre esperienze dell'avanguardia novecentesca, ma con in più, ripeto, la singolarità rappresentata dal fatto che il Futuro costituisce per questo movimento un orizzonte imprescindibile della propria elaborazione, senza però che in esso si affacci mai l'ipotesi che il Futuro sia uno dei tanti prodotti possibili della Storia; no, il Futuro è il prodotto di un volontarismo e soggettivismo umano molto dinamico e creativo, che non s'assoggetta a leggi, anzi le disprezza. Il contrario, appunto, dell'idealismo/storicismo crociano (anche se poi, a sua volta, l'ammirazione crociana per la "forza" s'inserisce in un quadro di tendenze ideologiche assai vasto e profondo, al quale non è escluso che anche il futurismo attinga).

Ora, il punto è che dell'idealismo non si può parlare come di una manifestazione della "vecchia cultura" (anche se su queste classificazioni tradizionali ci sarebbe molto da dire). Idealismo e futurismo nascono quasi ad un tratto, sullo stesso terreno, e agitando tutt'e due la bandiera dello svecchiamento e del rinnovamento culturale. Eppure, essi nascono avversi fra loro come più non si potrebbe, e la scomunica crociana del 1918, intrisa di un gusto passatista da far spavento, è la riprova eloquente dell'impossibilità di qualsiasi comunicazione.

Questa contrapposizione all'idealismo e allo storicismo si può far risalire, a mio giudizio, in qualche misura alla tradizione simbolista; ma si

può far risalire, in maniera anche più precisa ed interessante per il nostro discorso, al tentativo di superamento di quella tradizione simbolista, a cui ho già accennato, citando i brani del discorso marinettiano del 1917 (*Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti...*). Dove, allora, si può collocare un movimento così fatto, che nasce, appunto, dalla ripresa dell'esperienza simbolista, la porta avanti caricandola d'impensabili significati di rottura e di nuovi contenuti e valori, e al tempo stesso fa riferimento a quel Pantheon di autori così singolari, sia dal punto di vista della qualità, sia dal punto di vista delle posizioni da ognuno di esse rappresentate, come quello che Marinetti descrive così puntigliosamente in quel brano? La mia tesi è che il futurismo vada iscritto alle origini in quel movimento di positivismo critico ed autocritico, che pervade ampi settori della cultura italiana del primo Novecento, intrecciandosi ma anche contrapponendosi alla contemporanea rinascita dell'idealismo.

Positivismo critico e autocritico: anche questo è un tema d'enorme interesse, non ancora convenientemente approfondito. Esso si presenta come un movimento di pensiero e di idee inteso a demistificare i fondamenti dell'ingenuo scientismo precedente (Vallati, da questo punto di vista, costituisce un punto di riferimento esemplare). Esso, dunque, potrebbe esser definito, antimaterialistico, ma certo sarebbe più esatto dire antideterministico e antinaturalistico; ma non certamente antiscientifico o antiempiristico, anzi, al contrario, tutto proteso a cercare nuove e più smaliziate strade della scienza (Bergson, da questo punto di vista, è un altro nome irrinunciabile).

Questo rapporto con la *scientificità* e la *materialità* del processo di creazione artistica è estremamente importante per quanti vogliono capire a fondo Io "spirito del futurismo". Si deve ad esso, probabilmente, se il futurismo scarta per così dire la possibilità di procedere al rinnovamento artistico, letterario e culturale, battendo la strada della surrealtà e dell'astrazione (che invece sembra essere, proprio in quegli anni, la strada imboccata dal cubismo); e sceglie invece, con grande determinazione, la strada di una ricerca e rappresentazione della *realtà vera*, contrapposta a quella apparente, realtà vera e profonda, che è anche l'unica che un positivismo critico ed intelligente può ambire a cogliere, mentre il positivismo deterministico dei decenni precedenti si era fermato al gioco più esterno ed appariscente delle combinazioni.

Del resto, questo discorso, se lo si approfondisce, s'allargherebbe a dismisura. Questo filone di positivismo critico e autocritico è quello in cui io metterei (in misure e forme diverse) la parte forse fondamentale delle esperienze di quella straordinaria generazione degli anni ottanta, cui appartengono, in un fazzoletto impressionantemente ristretto di anni,

tutti indistintamente i personaggi, dei quali stiamo parlando. È la cultura della "Rivista di Psicologia"; è la cultura del "Leonardo"; è la cultura, a lungo, dei giovani Prezzolini e Papini e dei loro amici migliori; è la cultura del Pirandello negli anni precedenti la prima guerra mondiale (anche lui, non com'è stato detto, esasperatamente idealista, ma esasperatamente positivistico-critico); è la cultura, io credo, di un nazionalismo come quello corradiniano, un nazionalismo a base genetico-razziale e non idealistico-storicistica, tant'è vero che Corradini fu scomunicato più volte sul piano della teoria da un personaggio come Gentile, che gli rimproverava la rozzezza materialistica del suo nazionalismo, mentre questo modo di pensare è veramente molto vicino al nazionalismo futuristico e all'italianismo irrazionale e violento di Marinetti.[11]

È una cintura dentro la quale s'intrecciano e si integrano scientismo e macchinismo, studio dei meccanismi della percezione, psicologia e psicologismo, pragmatismo e bergsonismo (inteso, quest'ultimo, come ha rammentato Luciano De Maria, come una forma di riflessione sulla struttura e le caratteristiche della materia); un bergsonismo, dunque, interpretato più come un movimento di pensiero di carattere posivistico-critico e scientistico che non strettamente idealistico, e di fatti, non a caso, sempre coniugato con letture appassionate e continue di autori come Darwin e Spencer. C'è, infine, una componente nietzschiana cospicua, ma, oserei dire, di un Nietzsche letto anch'esso naturalisticamente attraverso lo spettro dell'evoluzionismo darwiniano. Se si deve, e si può, parlare di decadentismo a proposito di fenomeni siffatti, bisogna però subito dopo precisare che si tratta di un decadentismo paradossalmente attivistico, pugnace, aggressivo, militante e anticonformista.

Su quale punto, dunque, si concentrano questa riflessione complessiva e questo intercambio dei futuristi con gli altri gruppi intellettuali nel corso degli anni che vanno soprattutto dal 1909 al 1914? Qui si tratta di scegliere: la poetica futurista è ricca d'implicazioni, una risposta a questa domanda potrebbe venire da molti punti diversi. Ma a me pare che tutte queste implicazioni, per quanto importanti, poggino su di una scelta fondamentale, anzi decisiva. Il cardine della poetica futurista è senza ombra di dubbio l'analogia. Nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), che è probabilmente il documento più ricco dal punto di vista teorico uscito dalla penna di Marinetti, noi troviamo le seguenti affermazioni:

[11] Cfr. E. Gentile, Il futurismo e la politica. *Dal nazionalismo modernista al fascismo* (1909-1920), in questo stesso volume parte II, 1.

> Per avviluppare e cogliere tutto ciò che vi è di più fuggevole e di più inafferrabile nella materia, bisogna formare delle *strette reti d'immagini o analogie*, che verranno lanciate nel mare misterioso dei fenomeni.[12] [Corsivo nostro].

> Per dare i movimenti successivi di un oggetto bisogna dare la *catena delle analogie* che esso evoca, ognuna condensata, raccolta in una parola essenziale.[13] [Corsivo nostro].

Tenendo conto di queste indicazioni, io direi che, se da un punto di vista strettamente retorico, il futurismo va iscritto nella grande corrente del simbolismo, dal punto di vista della poetica, ossia di ciò che il futurismo concretamente si propone di realizzare, esso aspira a considerarsi realista, anzi rigorosamente realista, anzi ultrarealista, in quanto vuol carpire l'essenza ultima della realtà delle cose, così come il nuovo sguardo rotante e plurimo dell'osservatore riesce a coglierla e a penetrarla in profondità, andando al di là delle imperfette condizioni prospettiche e conoscitive del passato. Non deve ingannare oltre misura la novità delle forme e delle immagini: l'intenzione dichiarata è quella di cogliere una realtà che le vecchie forme artistiche e letterarie riescono ormai a sfiorare solo superficialmente.

Non è un caso che proprio intorno a questo punto si sviluppi una polemica che finisce anche per produrre una differenziazione profonda con alcuni dei "compagni di strada" più importanti del futurismo. Qual è l'accusa che Papini muove a Boccioni dalle colonne di "Lacerba"? Forse di essere troppo illusionista o troppo astratto, d'essere andato troppo al di là dei confini del reale? No: esattamente l'opposto.

Nel 1914, nel famoso articolo *Il cerchio si chiude*, Papini formula l'accusa in questo modo:

> Per ora siamo al principio. Sostituzioni parziali dove c'è ancora la parte della personalità nella scelta delle cose grezze mescolate a quelle elaborate. Ma se il metodo prendesse piede e si spingesse alle ultime conseguenze più rigorose ne verrebbe che il miglior quadro di natura morta è una camera mobiliata; il miglior concerto l'insieme dei rumori d'una città popolosa; la miglior poesia lo spettacolo d'una battaglia colla sua cinematografia sonora; la più pro-

[12] F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, cit., p. 49.
[13] *Ibid.*

> fonda filosofia quella del contadino che vanga o del fabbro che martella senza pensare a nulla.[14]

Dunque, la critica del toscano futurista-passatista Papini è che il futurismo marinettiano-boccioniano si sforza di mettere in opera una serie di strumenti figurativi e letterari, il cui obiettivo finale consisterebbe nel conseguire una perfetta identificazione tra reale e rappresentazione del reale (si pensi, per rendersi conto del fatto che i riferimenti papiniani erano tutti ben precisi, alla descrizione della battaglia di Adrianopoli in *Zang Turnb Tuuum* di Marinetti, che è anch'esso del 1914). Del resto, lo stesso ottuso Croce, nel 1918, aveva ammesso — pur facendone dal suo punto di vista un altro motivo di denigrazione e di accusa — che i futuristi avevano dimostrato talvolta di saper riprodurre le cose "con molta esattezza icastica". Lasciamo perdere che le astiose diagnosi di un Papini e di un Croce riuscissero veramente oppure no a cogliere il nocciolo autentico della rivoluzione futurista. È un fatto, però, che ai loro occhi l'accusa più facile fosse quella di voler aderire il più supinamente possibile alla realtà bruta.

La risposta di Boccioni sposta molto più avanti il discorso:

> L'arte non è che materia prima elaborata: ma è proprio questa materia elaborata fino al dissanguamento e chiamata ARTE che noi ci rifiutiamo di accettare a priori, e vogliamo creare delle opere che siano accertamenti di realtà, e soprattutto di *nuove realtà*, non ripetizione tradizionale di *apparenze*.[15]

Ma le argomentazioni di Boccioni non si fermano qui. Si veda, ad esempio, quel saggio scintillante d'intelligenza teorica oltre che di esperienza fabbrile e tecnica, intitolato *Moto assoluto + Moto relativo = Dinamismo* (sempre del 1914). Qui, andando al di là delle enunciazioni spesso un po' rigide ed astratte di un Marinetti, dietro le quali raramente s'intravvede la presenza di un'equivalente ricerca creativa, Boccioni spiega in concreto che cosa vuol dire per il futurismo andare al di là dell'apparenza delle cose e coglierne la realtà profonda, la "nuova realtà".

"Un cavallo in movimento — scrive Boccioni — non è un cavallo fermo che si muove, ma è un cavallo in movimento, cioè *un'altra cosa* e che va concepita ed espressa come una cosa completamente diversa". "Noi — prosegue — non siamo CONTRO NATURA [dichiarazione impressionante, se si pensa che comunemente la rappresentazione futuri-

[14] Giovanni Papini, *Il cerchio si chiude*, in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. IV, "*Lacerba*", "*La Voce*" (1914-1916), a cura di G. Scalia, eh., p. 263.

[15] Umberto Boccioni, *Il cerchio non si chiude*, *ibid.*, p. 289.

sta si baserebbe su di una deformazione della natura]; noi non siamo contro natura, come credono gli innocenti ritardatari del verismo e del naturalismo, ma CONTRO ARTE cioè contro la statica, che da secoli ha da sempre dominato, salvo rarissimi tentativi che riscontriamo nelle opere più calde e nelle epoche più vive". In conclusione, afferma Boccioni, i futuristi sono dunque "più vicini alla natura" e concepiranno sempre più il mondo "secondo verità" "trasportandosi dentro le cose e non riproducendole con successione banalmente descrittiva".[16] Questo è ciò che io chiamerei una dichiarazione di "realismo assoluto".

A causa di questo dissenso, e non per altri motivi, si consuma il rapporto di collaborazione con gli intellettuali fiorentini di "Lacerba", Papini, Palazzeschi e Soffici. E questo determina un altro di quei confini invalicabili, di fronte a cui la comprensione della poetica futurista s'arresta. Il loro contrasto, infatti, non è fra ciò che è autenticamente futurista e ciò che non lo è, accusa che ambedue i gruppi, nella polemica che ne segue, continuamente si rinfacciano. La differenza di fondo è nell'impossibilità da parte dei secondi di capire che in realtà ciò che i futuristi propongono, certamente al loro livello più elevato (non a caso ad esser messi in discussione sono proprio i quadri di Boccioni, cioè il vertice della creazione futurista, più ancora che le sue idee pure o quelle di F. T. Marinetti), è questo progetto di una nuova arte ultrarealistica; che si sostituisce radicalmente a quella passata: un'arte ultrarealistica, fondata innanzi tutto sulla comprensione delle dinamiche profonde, che determinano e regolano la costruzione e la strutturazione del reale.

Da questo elemento ne discende un altro, altrettanto significativo, che Io precisa e lo rende più trasparente. Si rammenterà che i lacerbiani, nella loro polemica con il resto del gruppo, avevano sostenuto la legittimità della distinzione tra futurismo e marinettismo. Ora, è pur vero che la pretesa d'arrogarsi il titolo di futuristi (autentici) da parte di personaggi come Papini, Palazzeschi e Soffici, risulta per più versi risibile. Però, se si rileggono con attenzione i testi, e si osservano i quadri, e si analizzano minuziosamente i cataloghi dei precursori e degli "alleati", che i due gruppi si contrappongono nel corso della polemica, non dovrebbe apparire del tutto infondata l'accusa a Marinetti e Boccioni di non essere sufficientemente proiettati verso il futuro, se per futurista si dovesse intendere chi, non solo dichiara di rinunciare ad ogni rapporto con il passato, ma anche di voler proiettarsi in maniera agonistica e desiderante verso il futuro. Nell'analisi delle tematiche futuriste soprattutto di questi anni, e soprattutto della produzione letteraria ed artistica

[16] *Ibid.*, Umberto Boccioni, *Moto assoluto + Moto relativo = Dinamismo*, particolarmente alle pp. 386-89.

del futurismo, non c'è nessuna rappresentazione del futuro nel senso letterale del termine, non c'è nessuna prefigurazione del mondo venturo (almeno in Italia: il discorso sarebbe diverso in Russia, dove l'utopismo futurista si collega però strettamente alla prospettiva rivoluzionaria bolscevica). Mentre ci sono proclami di tipo politico, in cui ci si prova a fare proposte per la realtà futura, non c'è un solo quadro, una sola composizione letteraria o pittorica, che rappresenti il futuro, come ce ne sono nella letteratura e nell'arte del Novecento (ma anche di altri periodi). Le uniche eccezioni si trovano, *et pour cause,* nel campo dell'architettura e dell'urbanistica (Sant'Elia), che infatti da questo punto di vista si presentano all'avanguardia rispetto a letteratura ed arti figurative.

Certo, troviamo dinamismo, velocità, movimento, e macchina come simbolo di tutto questo: ma, nel senso proprio, come forme di disvelamento di un esser fin allora nascosto, più che di anticipazioni del futuribile (si potrebbe dire che futuristico è il modo di conoscere, non l'utopia dell'anticipazione, che invece non c'è). L'immaginario futurista è tutto concentrato nello sforzo di conoscere più profondamente ciò che c'è. Potrebbe allora esser vero che, nell'essenza più profonda dell'esperienza futurista, anche a livello teorico, dinamismo, velocità, movimento e macchina vengono colti ed usati in quanto forme effettive, reali, onnicomprensive, di un presente immobile, in quanto effetto della percezione istantanea di una fenomenologia che, proprio per essere colta e rappresentata artisticamente, viene interrotta e spezzata nel suo divenire. C'è qualcosa, che va anche al di là, diciamo, dell'ultrarealismo dinamico descritto in precedenza: è come se si trattasse, certo d'afferrare il movimento che è nelle cose, ma sapendo che, una volta afferrato, esso viene fermato per sempre nello spazio come nel tempo. È una proprietà paradossale, dunque, quella che il futurismo persegue: mettere insieme la contemplazione di ciò che si muove con la contemplazione di ciò che è per sempre fermo, l'eterno presente.

A questo punto occorre richiamare un discorso, che io ho affacciato all'inizio in ordine alla formulazione di una ideologia futurista. Del futurismo si dovrebbe parlare come di un positivismo critico (nel campo della elaborazione artistica, s'intende), ma *à double face*. Esso, infatti, cerca di coniugare due cose, che la tradizione letteraria ed artistica precedente aveva invece sempre praticato come separate: da una parte, il simbolismo, inteso essenzialmente come interiorismo, cioè come culto analogico degli stati d'animo profondi; dall'altra, un naturalismo inteso come tentativo di rappresentare in forma fedele la realtà, e quindi come forma di realismo contemporaneo. Insomma, bisognerebbe sforzarsi a questo punto di rispondere alla domanda, che già in precedenza impli-

citamente ci eravamo posti: la presenza nel Pantheon futurista di Zola accanto a Rimbaud significa qualcosa, o è un errore del teorico e dell'interprete? Se significa qualcosa, alla luce delle considerazioni presenti, non può che significare materia più spirito congiunti insieme, realtà e interiorità fusi indistricabilmente tra loro (fino al punto che distinguere tra i due livelli diviene, appunto, teoricamente e praticamente impossibile).

Si rifletta, a questo proposito, su quella teoria della simultaneità, che è senza dubbio il punto teoricamente più avanzato raggiunto dal futurismo. In quanto essa proclama l'esigenza di cogliere in *un* istante *tutti* gli aspetti di una realtà in movimento, essa potrebbe anche esser definita una teoria della presentificazione assoluta. Non è un caso, anzi è un tema su cui varrebbe la pena di meditare a lungo, che il futurismo e i futuristi rinuncino ai tempi verbali e assommino tutta la loro invenzione stilistica (e, io oserei dire, metaforicamente tutta la loro ricerca artistica) in un tempo solo, *l'infinito*, che è persino, se ci si pensa un istante, più presente del presente, perché è il tempo in cui tutti i tempi sono simultaneamente condensati. Potrei citare a lungo dei testi teorici, ma mi basta citare questa frase impressionante del Boccioni, da un saggio intitolato *La scultura futurista* (11 aprile 1912), che, essendo un saggio di teoria applicata alla concreta ricerca artística, si presenta ricco di spunti assai acuti e utilizzabili:

> La cosa che si crea non è che il ponte tra *l'infinito plastico esteriore* e *l'infinito plastico interiore,* quindi gli oggetti non finiscono mai e si intersecano con infinite combinazioni di simpatia e urti di avversione.[17]

Parlare dell'esigenza di mettere in comunicazione attraverso l'opera ("la cosa che si crea") l'infinito plastico interiore e l'infinito plastico esteriore, significa a mio avviso cercare di mettere insieme il naturalismo zoliano con il simbolismo rimbaudiano, ma portando tutto, diciamo, ma proprio tutto all'interno della *stessa* visione, cosa che, miracolosamente, qualche volta ai futuristi è persino capitato di realizzare. Qui si tocca (bisogna dirlo senza tema d'esagerare) un punto altissimo nella elaborazione della teoria dell'arte d'avanguardia. E io vorrei aggiungere che, se la pittura futurista, come abbiamo sentito dire molto spesso in questi ultimi tempi, non è riducibile ovviamente alle professioni di fede del marinettismo, e neanche agli enunciati puri e semplici dei manifesti

[17] Umberto Boccioni, *La scultura futurista,* in *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1973, p. 73.

teorici, non è però neanche concepibile al di fuori di questo travaglio dello spirito e dell'intelletto, che è soprattutto riflessione sul modo di mettere insieme il movimento esteriore e il movimento interno, la materia da manipolare con lo spirito che manipola, riuniti insieme dentro la stessa sintesi formale.

Se questo è il punto più alto dell'elaborazione futurista, da questa stazione di confine il cerchio, per riprendere la bella immagine di Boccioni, davvero non si chiude: non c'è un'altra esperienza artistica altrettanto consapevole e grande, che riprenda e porti avanti questo discorso. E non c'è neanche, a guardar bene, una posizione critica che, pur intesa al suo superamento, mostri però d'intenderne il senso e l'eccezionale portata. È forse un caso che l'esperienza dell'avanguardia italiana s'arresti lì? L'analisi attenta di "Valori Plastici", per quello che io riesco a capirne, consentirebbe forse soltanto di capire in che modo l'eredità del futurismo venga spartita e strumentalmente utilizzata tra i diversi, ma fra loro alleati, "ritorni all'ordine", che caratterizzano gli anni venti. Ma, al tempo stesso, se il confine da questa parte non si chiude, nel senso che non si verifica una modificazione profonda e radicale dell'orizzonte artistico e letterario italiano ad opera dell'esperienza futurista, si potrebbe forse arrivare contemporaneamente a sostenere — se le premesse del nostro discorso sono giuste — che questa ideologia futurista ha con la politica un rapporto molto meno diretto di quanto comunemente non si dica. Se si guarda al quadro culturale ed intellettuale italiano degli anni tra il 1905 e il 1920, non dovrebbe riuscir difficile capire come e perché questa poetica e, ancor più, l'esperimento artistico-letterario che le sta dietro, non avrebbe certamente potuto collocarsi né in ambito veteroliberale né in ambito socialista né in ambito neoidealista né, tanto meno, in ambito cattolico. Con tutti questi filoni l'eterogeneità risulta radicale a vista d'occhio. Interessa poco, a questo punto, stabilire in che misura i rapporti tra futurismo e fascismo siano, per così dire, individuabili al millesimo (il piano delle adesioni biografiche, ad esempio, non sempre corrisponde ai percorsi interni, intellettuali, perfino delle stesse persone). È certo, invece, che rapporti di parentela e affinità si possono trovare con quasi tutte quelle manifestazioni di ribellione e d'insoddisfazione al sistema politico-ideologico dominante nel decennio giolittiano, che saranno destinate a sfociare nell'immediato dopoguerra nell'avanguardismo fascista. I futuristi, cioè, partecipano di questo coacervo politico e culturale abbastanza di massa, dentro il quale si formarono in un secondo momento, e secondo un processo abbastanza contraddittorio e complesso, gli elementi fondamentali dell'ideologia fascista, e soprattutto, prima ancora, dell'ideologia del movimento

fascista (alla quale il futurismo senza dubbio trasmise la parte più esteriore del suo armamentario immaginativo e tematico). Ma se poi si guarda alla sostanza delle cose, ci si accorge che, anche sul versante del fascismo, il futurismo non conosce sviluppi ma solo chiusure e incomprensioni. Anche il fascismo è per il futurismo un confine chiuso.

Un'unica posizione teorica — che ha anche un adeguato se non immediato seguito politico-estetico o pratico-estetico — si può segnalare come tentativo di andare al di là del realismo assoluto e del presentismo assoluto, dinamico e simultaneista, dei futuristi; ed è quella di Julius Evola. Nel già rammentato saggio *Arte astratta* (apparso non a caso in una "Collection Dada"), Evola svolge un acuto discorso, che potrebbe essere riassunto in questo modo: i futuristi son quelli che hanno spezzato radicalmente il rapporto con la tradizione e hanno inventato un nuovo terreno di scontro sul piano linguistico e formale; essi meritano dunque un convinto riconoscimento proprio sul piano della genialità artistica e letteraria (Marinetti, ad esempio, è accoppiato a Rimbaud, secondo Evola, nella realizzazione della formula: "ossessione lirica della materia"). Ma, aggiunge Evola, essi non hanno rinunciato a battersi per una qualsiasi forma di umanità, che nel caso loro è rappresentata dalla macchina. Si tratta, certo, di una umanità diversa da quella tradizionale, ma purtuttavia di una umanità, come è umanità quello della macchina, immaginata dall'uomo, e pensata per l'uomo.

Ora, il compito fondamentale dell'arte moderna è invece per Evola abolire la distinzione tra *le* umanità e *la* umanità ("Non sono da superarsi *le* umanità, bensì l'umanità"), e porsi di conseguenza il problema di abolire in tutte le sue forme l'umanità nella progettazione artistica. Il cammino che Evola suggerisce è dunque quello che va verso un'arte pura contraddistinta da un'astrazione assoluta senza più condizionamenti né realistici né psichici. Tale cammino non potrebbe realizzarsi senza spazzar via quello che nel futurismo resiste ancora come istanza realistica e umanistica (e abbiamo visto, dalla nostra ricostruzione, che questa istanza risulterebbe effettivamente essere assai presente nell'ideologia e nell'immaginario futuristi, che a loro volta s'arrestano di fronte alla barriera creativa rappresentata dall'astrazione pura, dall'abbandono completo di qualsiasi criterio di riproduzione del reale). Nell'analisi di Evola c'è, quanto meno, coerenza. Se, infatti, dal punto di vista artistico, il possibile superamento del futurismo va individuato per Evola nel dadaismo, dal punto di vista politico egli, negli anni e nei decenni successivi, arriverà ad enfatizzare la validità dell'esperienza fascista rispetto alle imperfezioni e ai compromessi ideologici, ai cascami retorici e, sì, umanistici del fascismo. Ma questa storia certamente non è stata scritta in Italia; è stata scritta soprattutto altrove; o in Italia solo molto tempo più tardi.

Bibliografia

Bergman P., *Futurismo*, in *Enciclopedia del Novecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1975.

Boccioni U., *La scultura futurista*, *in Per conoscere Marinetti e il futurismo*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1973.

Croce B., Il *futurismo*, in "La Critica", XVI, 1918.

Evola J., *Arte astratta*, "Collection Dada", Maglioni e Strini, Roma 1920.

Marinetti F. T., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1983 (II ed.).

La cultura italiana del '900 attraverso le riviste, vol. IV, "*Lacerba*","*La Voce*"(1914-1916), a cura di G. Scalia, Einaudi, Torino 1961.

Prezzolini G., *L'arte di persuadere*, Lumachi, Firenze 1907.

Futurismo e sinistra politica

Umberto Carpi

Un primo ordine di considerazioni riguarda, in termini quantitativi e sociologici, i dati di schieramento politico "a sinistra" rintracciabili fra futuristi e simpatizzanti: né posso fare a meno, anche per evitare inutili ripetizioni, di rinviare a quei miei due libri,[1] *Bolscevico immaginista* e *L'estrema avanguardia del Novecento*, in cui ho ricostruito l'intricata vicenda dei rapporti fra avanguardie artistiche ed estremismo di sinistra nel periodo che va dai prebellici anni dieci delle simpatie anarcosindacaliste di tanti marinettiani, fino, in pieno regime fascista, all'irriducibile filocomunismo degli immaginisti Paladini e Barbaro o degli attivisti-distruttivisti Bernard Peirce Ricci. Nulla a che vedere, sia ben chiaro, con le grandi tempeste bolsceviche dell'avanguardia sovietica, con l'espressionismo-dadaismo spartachista in Germania fra Novembergruppe e Edizioni Malik, con l'avanguardia rivoluzionaria ungherese di Kassak, col *gauchisme* costruttivo del Bauhaus, con la stessa tensione comunista (in ogni senso rovente) d'una parte così cospicua del surrealismo: quella della sinistra avanguardistica in Italia è una vicenda *debole*, intessuta solo di sussulti, di velleità, di fallimentari dispersioni. Personalità incompiute, spesso annaspanti a mezza strada fra velleità e utopia, disordine e rivoluzione, vagabondaggio e ulissismo, i suoi un po' scalcinati protagonisti sfiorarono appena le grandi misure della storia: e avevano ambito a violentarla, a sovvertirne i ritmi e ricrearne le forme. Non la mediocrità ma il peccato di superbia li ha condannati alla sommersione nel magma delle vite riprovevoli e sprecate, dei pessimi esempi da escludere dalle crestomazie, espellere dalle note dei sommari, cassare dagli stessi elenchi bibliografici. Il moderatismo non tollera turbamenti, lindore e innocenza sono indispensabili per acquisire almeno l'idoneità alla rituale qualifica di minore e alla sopravvivenza in corpo piccolo: patologicamente malpensanti e riottosi, questi estremisti avanguardisti furono invece scandalosi e torbidi.

[1] *Bolscevico immaginista*, Liguori, Napoli 1981, e *L'estrema avanguardia del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1985: ad essi rinvio per tutta la trama degli episodi ricordati in questa comunicazione

Furono scandalosi la futurtipografia del torinese Frassinelli e gli "stati d'animo disegnati" del Piero Illari segretario della prima Federazione Comunista parmense, a suo tempo già inaudito terzinternazionalista in panciotto deperiano fra i delegati del Congresso di Livorno; torbidi furono gli anarcofuturisti liguri sul tipo del Renzo Novatore trucidato dalla polizia in conflitto a fuoco, mentre i complici suoi nel reato di banda armata finivano chi in carcere (l'eccellente pittore Governato per exploit dinamitardo), chi esiliato a vita (il Gold o' Bay, alias Tintino Persio Rasi, irriducibile libertario-individualista inquisito per insurrezione). Torbidi e scandalosi gli "yoga" del "Loto rosso" fiumana, cospiratori e gay, iconoclasticamente disponibili a futurismo e a metafisica insieme, in un'inquietante rete di connessioni eversive fra D'Annunzio e Bela Kun, arditi e anarchici, deambrisiani e "teste di ferro". Potrei agevolmente influire l'elenco e declinare una casistica senza fine: ma, a prescindere dall'opportunità della concisione, ciò non voglio fare anche perché un simile sciorinamento, alla fine, risulterebbe solo pittoresco e gratificante. Oggi infatti, nel pieno d'un coro apologetico che minaccia esiti altrettanto acritici e strumentali che l'ostracismo di ieri, temo che poche offerte sarebbero funzionali quanto un buon manipolo di sovversivi bizzarri e perdenti, a questa confezione del futurismo in immagine di rassicurante vendibilità. Se a un Marinetti già passibile di comoda evocazione, con i suoi slogans sulla Venere di Samotracia e sull'autovettura, come innologo della religione automobilistica (e magari, mi meraviglio che nessuno ancora ci abbia pensato, come pioniere di prosa antitripolina); se, dico, a un tale Marinetti si offre anche la copertura a sinistra d'un estremismo variopinto, inconcludente e insomma un po' patetico (non senza il cenno d'obbligo alle attenzioni gramsciane), l'impunità del recupero moderato è assicurata: d'altronde vedo già spuntare, puntualissime, storie e storielle del Novecento letterario, che, entro una cornice storiografica immutata, accanto al tradizionale capitolo sulla scapigliatura vociana o addirittura in sua vece, infiocchettano frettolosi paragrafi sulla scapigliatura futurista. Il discolo capellone in famiglia serve da sfogo, perfino da comodo alibi quando occorra, e comunque un collegio e un buon barbiere si trovano poi sempre...

Ma, se respingiamo l'invito a celebrare, allora il terrorismo antiparlamentare, antidemocratico e "antisozzalista" di Marinetti e dei suoi battaglioni paroliberisti, la loro propaganda così futuristicamente disgregatrice e poi subito così rassegnata dentro il regime fascista malgrado il frastuono delle squadriglie aeropittoriche, dovrebbero inquietare alquanto; così come, per converso e su un fronte *altro* ma contiguo, dovrebbe dar da pensare il fatto che, quando attorno al 1922 (fra Prolet-

kult torinese, Federazione Giovanile Comunista e schegge di arditismo rosso, sullo sfondo d'un'esperienza sovietica ben carica di spinte propulsive se Vinicio Paladini la invocava "Repubblica di sogno dell'Oriente", e approfittando dei riferimenti organizzativi offerti da alcuni settori del neonato Partito Comunista d'Italia), quando focolai di avanguardismo artistico politicamente rivoluzionario parvero davvero consolidarsi e saldarsi, deve dar da pensare, dico, che le contumelie più volgari venissero sì da destra (dai Cecchi, dai Soffici, dall'orribile apota Prezzolini), e però la censura decisiva colpisse dall'interno della sinistra e fosse proprio "Il Comunista", allora quotidiano del PCd'I, a intervenire, stroncando la proliferazione delle mostre al Winter Club, degli opuscoli come *Dinamite. Poesie proletarie*, *Rosso + Nero*, dei segretari provinciali e persino dei deputati futurcomunisti (Illari e la sua rivista "Rovente", l'onorevole Remondino con le sue polemiche contro il passatismo dei socialisti e la sua decorazione futurista della Camera del Lavoro di Alessandria), degli appelli paladiniani agli intellettuali in nome d'un macchinismo filoproletario e d'un avanguardismo internazionalista ricalcati sul modello costruttivista-bolscevico di Arvatov...

Descrivere i modi in cui venne esprimendosi l'estremismo intellettuale, dico la violenta carica eversiva d'un ceto e di generazioni sconvolti dalla crisi sociale, istituzionale e di valori che minacciava di travolgerli. Comprendere le vicende di questo endemico sovversivismo antiborghese espresso dalla stessa borghesia sovversiva nelle sue manifestazioni metropolitane, di provincia, insurrezionali, e i frustrati sforzi di trovare nuovi e alternativi referenti d'organicità sociale. Riflettere sui tormentati, fallimentari rapporti con la sinistra politica. Prender atto che la passione avanguardistica e il suo proliferare in *ismi* estetici intrisi d'ideologia coincisero con l'aspirazione a fornire l'estremismo stesso d'una specifica cultura della modernità, dal respiro e dai collegamenti europei; prender atto, ancora, che il pullulare fin selvaggio di focolai di sperimentalismo artistico era alimentato dall'urgenza di esprimere, in *forme* e in *linguaggio* peculiari, la pura spontaneità ribellistica, di rovesciare in positivo la pregiudiziale iconoclastia antipassatista. Domandarsi, infine, se una valutazione dell'avanguardismo italiano meno distratta o faziosa o consolatoria non possa indurci a rivedere molti capitoli della nostra storia artistico-culturale, anche letteraria. Certo è illusorio aspettarsi clamorosi rovesciamenti dei valori: ma c'è bisogno di leggerli, questi valori e le loro vicende, con lenti diverse da quelle che ci ha imposto senza alternative un implacabile *coté* moderato con la sua continuità appena scalfita fra i montaliani *prima* e *dopo* (per usare l'allusiva periodizzazione coniata dall'indiscusso numeri poetico di quello stesso moderati-

smo). Con i bolscevichi immaginisti e con questi estremisti *gauchistes* di vario avanguardismo non intendo insomma esercitare uffici di *pietas* storica e men che meno pratiche di microarcheologia novecentesca, bensì cominciar a disseppellire scheletri inquietanti dagli ipogei d'una memoria mutilata e colpevole.

Il Gramsci maturo, cresciuto da studente estremista a segretario del PCd'I, riflettendo sulle cause della sconfitta del movimento operaio e dei partiti di sinistra, collegherà strettamente al tema "rivoluzionario" della *scissione* il tema di "governo" *dell'egemonia*: *i Quaderni* infatti definiscono la necessità, per il movimento operaio e per la sua organizzazione politica, di riuscire ad aggregare intorno a sé e a coinvolgere e dirigere nell'opera rivoluzionaria di rottura-costruzione tutti i ceti e gruppi sociali attraversati dalla contraddizione e portatori di carica eversiva. Aver abbandonato a se stessi cospicui settori di intellettualità che non riusciva più a riconoscersi nelle forme istituzionali dello Stato borghese aveva costituito un disastroso errore: e ciò Gramsci aveva intuito con tempestività, lui pressoché solo, fin dai tempi del Proletkult torinese, favorendo inusitati incontri fra operai ordinovisti e avanguardie artistico-intellettuali della borghesia. Errore tanto più tragico, quello analizzato da Gramsci, perché non si era trattato solo di potenzialità sprecate e condannate a restare inespresse o ad appassire in un isolamento corporativo: bensì di energie esplosive o disinnescate o regalate all'implosivo attivismo della violenza reazionaria o restauratrice. Una tematica di attualità tanto più bruciante, mi pare, se è vero che il vistoso *impasse* culturale, storiografico in primis, della sinistra italiana oggi coi brancolanti eclettismi del suo mediocre, gelido neoriformismo si spiega anche con l'abbandono, anzi col rigetto di quel nesso gramsciano fra scissione ed egemonia, fra rivoluzione e governo. Ma questo è altro discorso, che ci porterebbe troppo lontano dall'assunto odierno e comunque ben fuori da questa sede.

Nel 1922, soffermandosi sui sintomi dell'europea *Krisis des Historismus*, Troeltsch aveva tempestivamente individuato per l'Italia il fenomeno futurista; e Benedetto Croce aprirà la celebre relazione londinese del '30 *sull'Antistoricismo* privilegiando il medesimo futurismo come la manifestazione peculiare di quell'antistoricismo e dunque, secondo l'ottica del suo liberalismo assoluto, come patologia dello Stato liberale. Crisi dello Stato, appunto, della sua cultura e del suo ordine di classe: se il futurismo, invece che secondo il trionfalistico cliché dell'incompreso fautore e artefice di modernità, lo leggiamo dentro questa vicenda (tuttora irrisolta) di crisi e di sconvolgimenti aggravata dagli squilibri regionali fra sviluppo e arretratezza, allora forse possiamo comprender-

lo, se pure in modo meno consolatorio, certo con maggior aderenza al vero. Intanto comprendiamo meglio il destino *di destra* dell'estremista Marinetti e dei tanti marinettiani, artisti e non, attratti dal magmatico Partito Futurista: perché *di destra* quel destino certamente fu nelle sue ricorrenti parabole dalla frequentazione anarcosindacalista all'interventismo ardito, dal rivoluzionarismo diciannovista alla marginale subalternità di regime.[2] E *di destra* finì per essere anche, a guardar bene, la sua iperbolica macchinolatria, così ottimistica, così vincente e rutilante, incapace di comprendere che il moderno dinamismo ha il proprio fulcro strutturale nella dialettica conflittualità organica al sistema industriale, non già nella frenesia di produzione e consumo: con l'esito obbligato d'una velocità virtuale e illusoria, intrisa di propagandistica violenza, record piuttosto che del senso drammatico dello scompaginato rapporto fra individuo e tempo, oggetti e forme, totalità e divisione. Troppo spesso le futuristiche ipotiposi di tecnologia vitalità modernità, paiono esaurirsi come nel fragore del più mortuariamente adinamico e inerte dei riti, in una sorta di doppio delle competizioni automobilistiche: stordirsi correndo per fingere il dominio del ritmo, esorcizzare l'agonismo reale mimandolo nell'ansia nevrotica d'una gara ripetitiva e gratuita. La tavola parolibera, ad esempio, intende tumultuosamente accumulare e condensare, con l'obiettivo di surrogare la totalità e per via di *compenetrazione* e di *simultaneità*, registri sensoriali diversi. Ma anche in questo ambito più felice dello sperimentalismo avanguardistico marinettiano, dall'"immaginazione senza fili" al "tattilismo", subalternità ai materiali e mimetica registrazione del caos sono germi di fallimento inevitabile, di progressiva degradazione del progetto conoscitivo a raggelata routine autopromozionale e decorativa. La storia "ideologica" di Marinetti e del suo movimento finisce per coincidere con questa parabola implicita nella "poetica" del paroliberismo, fra conati d'estremismo eversivo ed esiti di rassegnazione, anzi di supporto all'ordine.

D'altronde, se ho fatto cenno a scarti regionali, è per avvertire che, in termini di modernità, assai peggio stiamo, per esempio, in zone anche molto celebrate come quella del futurismo fiorentino e del suo ancora postgranducale tempo agrario. E pensare che taluni hanno avuto il coraggio di contrapporre a Marinetti, come veri avanguardisti italiani di respiro europeo, i "teppisti" Papini e Soffici! Mentre il futurismo fiorentino fu privo delle stesse suggestive contraddizioni, che, altrove, pur lacerarono l'avanguardia italiana e il medesimo Marinetti: perché, se il futurismo viveva il suo dramma (i suoi scacchi artistici e le sue impoten-

[2] Esemplari, in questo senso, le parabole d'un Carli e d'un Settimelli.

ze politiche) nell'incapacità di superare la mera apologia della macchina e dello sviluppo industriale per riuscir a individuare la superiore forma della modernità nei conflitti cui quella macchina e quello sviluppo davano luogo, i futuristi fiorentini, semplicemente, nell'età della macchina non entravano neppure. Giungevano, tutt'al più, ad anatemizzarla ed esorcizzarla. Prendete lo stesso *Simultaneità e chimismi lirici*, libro godibile, solitario e fragile esemplare di poesia tosco-avanguardista, coi dolci aeromulinelli di "La terra ah! case parole città / Agricoltura e commercio amori lacrime suoni / Fiori bevande di fuoco e zucchero / Vita sparsa in giro come un bucato / Non c'è più che un sfera di cristallo carica / di silenzio esplosivo enfin / Oggi si vola!". Il simultaneista aeroplano di Soffici spirala su agricoltura e commercio, fiori e zucchero, perfino mammole lapislazzoli imbuti di paradiso. Non c'è traccia di macchine motori industria: e sarebbe ancora poco, se non risultasse fatalmente assente non dirò il dinamismo, bensì la stessa velocità. Perché l'aeroplano di Soffici è un aliante che volteggia ai ritmi lenti e contemplativi, ripeto, del toscano tempo agrario, dove la vita non va in frantumi, ma dolcemente si sparpaglia *come un bucato*![3]

Marinetti, dopo dubbi e recalcitramenti, si rassegnò all'ordine del regime; Soffici, con Papini, ne fu un sostenitore perfino torvo: del resto, Mafarka aveva pur esibito altra personalità che non lo squadrista Lemmonio Boreo e la "Caffeina d'Europa" altra tempra che il livido Gian Falco! Esiti di destra comunque e, ancor prima che sul piallo degli schieramenti politici, nell'incapacità ideologico-estetica, per i toscani anche solo di *vedere* il mondo industriale e i suoi protagonisti e la sua oggettuale fenomenologia, per Marinetti di comprendere che il dinamismo scattava dalla conflittualità delle forze produttive e non dalla frenesia produttivistica, dallo sviluppo e non dalla moda: che era una contraddizione da conoscere, non un idolo da celebrare.

Bisogna riconoscere che il futurismo marinettiano ebbe il coraggio di accingersi a una "ricostruzione futurista dell'universo" (e bene fece Crispolti a imporre tale titolo a una sua ricchissima mostra torinese, da ricordare qui con nostalgia):[4] però quella *ricostruzione* tendeva a risolversi in un gigantesco progetto di decorazione dall'esterno, in un immenso, penelopeo cartellone lanciatore della modernità. Nessun tremendo *coltello da cucina*, come quello celebre "dada", venne affondato nell'universo futurista, né balenò anche solo il sospetto che, senza svela-

[3] Accenno qui a un tema che ho svolto ampiamente nel saggio *ideologia e politica del futurismo fiorentino*, in *Futurismo a Firenze 1910-1920*, a cura di Gloria Manghetti, Bi Gi, Verona 1984, pp. 45-62.

[4] Documentariamente insostituibile il relativo catalogo, *Ricostruzione futurista dell'universo*, a cura di E. Crispolti, Torino 1980.

re il volto reale del potere (l'espressionista *Das Gesicht der herrschenden Klasse*) fosse impossibile *dare forme* agli oggetti e, quegli oggetti, restasse solo la chance di collaborare a venderli. Una "ricostruzione dell'universo", insomma, per futuristiche *affiches*. Rari dubbi che la macchina fosse qualcosa d'altro, di più complesso e traumatico, che non un perfetto ordigno da lucidare e colorare e feticizzare, non mancarono: ma quando ciò accadde con *l'Angoscia delle macchine* di Vasari (non a caso un futurista di lunga esperienza berlinese e sturmista) la messa in scena più neutra e decorativa della Idelson fu preferita alla geniale scenografia "proun" di Ivo Pannaggi,[5] il "moscovita marchigiano" delle cantine di Bragaglia, artefice del memorabile esperimento costruttivista di casa Zampini a Esanatolia, già compagno di Vinicio Paladini nella stesura del primo manifesto dell'arte meccanica, poi solitario frequentatore italiano del Bauhaus. Pannaggi e Paladini meccanicisti, evolutisi a geometrico "proun" filocostruttivista l'uno, a onirico immaginista filosurrealista l'altro: due vere e proprie rarità di sinistra, anche per l'indubbia statura artistica e intellettuale e per la fermezza politica, nel panorama avanguardistico italiano. Non ne ribadisco il ricordo solo per omaggio a loro e per ossequio al tema assegnatomi, ma per sottolinearne i rapporti stretti (anche se, per Paladini in particolare, ben presto polemici) con Marinetti e coi futuristi. E qui si conferma l'opportunità, che ho richiamato, d'una lettura di tutta questa vicenda in complessiva chiave di crisi e disgregazione: è solo così, e non in modo sensazionalistico e strumentale (da sciocca storiografia degli opposti estremismi) che si comprendono strutturalmente i continui incroci, le frequentissime tangenzialità, talvolta perfino le reversibilità, tra futuristi, pur col loro destino di destra, e avanguardismo (anche artistico, quando ci fu) di sinistra. Non ha senso separare due linee, una di destra e una (magari più tenue e intermittente) di sinistra, parallele e incomunicanti: certo Paladini e il futurordinovista Rampa Rossi non esitarono, appena l'adesione di Marinetti al regime fascista si precisò, a prendere pubblicamente le distanze, e per farlo scelsero proprio la "Rovente" del compagno Ilari; certo Illari lo si legge sull'"Ordine Nuovo" e Paladini sull'"Avanguardia" di Berti e Pofano o sulle serratiane "Pagine Rosse"; certo gli attivisti-distruttivisti di Napoli organizzavano il Partito Comunista in anni

[5] Su Ivo Pannaggi si veda almeno A. C. Toni, *L'attività artistica di Ivo Pannaggi nel periodo giovanile* (1921-1926), La Nuova Foglio, Pollenza-Macerata 1976; per l'allestimento *dell'Angoscia delle macchine*, benché con intenti diversi da quelli da me accennati, vanno visti G. Lista, *L'angoisse des machines*, in *Les voies de la création théâtrale. Mises en scèee années '20 et '30*, a cura di Denis Bablet, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Parigi 1979, pp. 277-305, e A. Barsotti, *L'angoscia del macchinismo futurista nel teatro di Ruggero Vasari*, in "Teatro Contemporaneo", 4, settembre 1983, pp. 65-104 e 5, gennaio 1984, pp. 159-188.

drammatici: a ognuno il suo, ed è giusto. Ma l'ordine dei problemi e l'orizzonte della discussione era comune: proprio perciò ripeto che la sinistra perse un'occasione straordinaria. Aspre tensioni e risposte divergenti non tolgono che alla base agissero spinte analoghe, tendenza politica alla scissione antiborghese, tendenza artistica alla formalizzazione della modernità industriale: vorrà pur dire qualcosa che, nel tempestoso periodo fiumano, Marinetti cercasse di collocarsi non *contro* e neppure *fuori*, bensì *Al di là del Comunismo*,[6] come volle suonare il titolo di un suo inquietante opuscolo; e che lui stesso, con Prampolini, si affrettasse sì a tentar di neutralizzare in "nuova plastica" il macchinismo rivoluzionario di Paladini e di Pannaggi, ma ne percepisse tutta la carica dirompente. Starei per dire che, paradossalmente e a dimostrazione antifrastica, proprio i tormentosi percorsi della scelta fascista di Marinetti, il continuo bisogno di giustificarla, anzi di valorizzarla in termini scissionistici e innovatori, confermano il peso dell'ipoteca di sinistra, la difficoltà di rimuoverla. Così, non deve sorprendere o scandalizzare che negli anni venti esistesse una stampa romana underground ("Spirito Nuovo", "I Lupi", "Duemila", lo straordinario "Interplanetario", "La Bilancia", "Studi politici" e poi il fulminante numero unico "La Ruota Dentata" di Paladini e Barbaro con le riviste di Blasetti e perfino coi fogli anarchici come "Fede" e "Vita!") in cui il groviglio avanguardistico era stupefacente: lo stesso, d'altronde, che infuocava i locali di Bragaglia. Perfino "Il Tevere" di Interlandi, oggi famigerato per le turpi campagne razzistiche e contro l'"arte degenerata" della fine degli anni trenta, risentì ai suoi esordi, negli anni venti, di questo clima inquieto e giunse a valorizzare, per la penna dell'intelligente immaginista Solaroli, il Dada e Grosz!

Né si possono ridurre le vicende della sinistra avanguardistica, pur perdenti, a uno sparso frantumo di schegge isolate e casuali. Che una trama sottile, un vero e proprio filo rosso, collegasse romani e torinesi, lombardi e toscani, liguri e fiumani, parmensi e triestini e napoletani e imponga di leggere come un movimento e una tendenza quelli che potrebbero parere episodici conati, ho documentato a suo tempo: qui importa ribadire che tale tendenza non fu una bizzarria marginale di stravaganti *outsiders*, ma costituì il segno visibile di un'effettiva, ribollente potenzialità di storia. L'averla sprecata fu un danno irreparabile per la cultura di sinistra: la quale, peraltro, non pare averne mai tratto pieno ammonimento.

[6] *Al di là del Comunismo*, del 1920, si legge ora in F. T. Martinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mondatori, Milano 1968, pp. 409-424

A conclusione di queste note vorrei richiamare, e non sarà più che un rinvio a lavori da fare, due altre considerazioni. La prima, che quanto fin qui ho detto concerne soprattutto dati di schieramento e d'opzione di campo: cosa significhi, in termini specifici di formalizzazione artistica, avanguardismo *di sinistra* è ancora da precisare. Rammento che William Morris aveva ipotizzato un artigianato *contro* l'industria: la grande suggestione della sua denuncia di quanta *perdita di bellezza* infliggesse al mondo il modo capitalistico di produzione (perdita di bellezza, si badi bene, inerente non solo agli oggetti, ma prima di tutto al lavoro in sé, parcellizzato e mercificato) e delle ragioni sociali della tendenziale morte dell'arte, era però minata alla radice dalla natura romantica e regressiva dell'anticapitalismo che la ispirava. Quel suo artigiano-decoratore, dispensatore di brandelli di bellezza e di forma a un mondo brutto e sformato, ma senza committente e senza organico legame col processo produttivo, non aveva chances realistiche di incidere strutturalmente e rischiava l'estetismo, fosse pur il più generoso. Pure, Morris (con Ruskin e meglio di Ruskin) aveva intuito il nocciolo di quello che sarebbe stato il grande problema estetico della sinistra avanguardistica: la natura nuova del lavoro umano, il nuovo rapporto tra uomo e lavoro, la nuova organizzazione della vita intorno al lavoro-macchina, al lavoro industriale. Un problema, insomma, di costruzione di forme, non già di distruzione: di direzione piuttosto che di denuncia, come continuava ad essere (*et pour cause*) nella sinistra espressionista.

"— Dateci nuove forme! — / è il lamento che passa per le cose", invocheranno nel 1921 i versi geniali del Majakovskij di *Ordine n. 2 all'Armata delle Arti*: una richiesta, in certo senso, di artigianato per l'industria invece che contro l'industria. Ma, per sfuggire al rischio implicito in questa prospettiva, la sorte del mero design (della decorazione inserita nella produzione di serie), i costruttivisti sovietici tenteranno di rispondere all'angoscia delle *cose* majakovskiane richiamando l'intuizione di Morris e rovesciandola di segno: artisti *dentro* la produzione, artisti-produttori.[7] Ma così il problema estetico coincideva col problema politico e sociale: perché, se la scelta diventava di piena organicità col moderno modo di produrre e di *uso* integrale dei nuovi materiali, allora la questione anche esteticamente decisiva diventava quella della committenza e dell'impiego funzionale dei materiali; in una parola, del controllo sociale. Era questa la condizione per uscire dalla subalternità, per realizzare un'autentica ricostruzione avanguardistica dell'universo: ma

[7] Ricordo almeno Boris Arvatov e, in italiano, il suo *Arte*, *produzione*, *rivoluzione proletaria*, a cura di Hans Giinther e Karla Hielscher, Guaraldi 1973 (la traduzione è però dall'edizione tedesca *Kunst und Procluktion*, Carl Hanser Verlag, Monaco 1972).

fu anche il terreno su cui più aspro si accese lo scontro. Le diverse soluzioni appunto, fornite al problema della costruzione di forme, della risposta all'angoscia, prima che degli uomini, delle cose: il suprematismo di Malevitch, il "proun" di El Lissitzkij, relementarismo di Van Doesburg e il purismo e il supremo artigianato del Bauhaus. La Rivoluzione d'Ottobre aveva reso tutto questo storicamente possibile e credibile.

La seconda considerazione, altrettanto schematica, riguarda l'Italia e consiste nella domanda se, a prescindere dalla semplice opzione di campo, vi sia stato nel nostro paese qualche segno, in termini di chiarezza teorica o di opere d'arte realizzate, di caratterizzazione *formale* di sinistra. E ciò a partire dal dato, noto e mai abbastanza deprecato, che le questioni sopra ricordate non entrarono mai a far parte del patrimonio culturale della sinistra italiana: l'antiavanguardismo, anzi, fu per decenni uno dei suoi dati costitutivi (sicché lo stesso implacabile ostracismo decretato a Marinetti e al futurismo risultò adesione a un concerto moderato, non critica da sinistra). Inutile ricordare i nefasti postbellici della condanna di *Ariele*, di *Fabbrica*, di *Forma I*...[8]

Qualcosa però vi fu, anche se spiace che qui in mostra non ve ne sia traccia: spiace, dico, ma non sorprende, dati i criteri (ovvero i non-criteri) con cui questa mostra veneziana è stata assemblata. Ho più volte ricordato Paladini e Pannaggi, ma meritano registrazione anche i giuliani del gruppo di Carmelich e di Černigoj, i napoletani attivisti-distruttivisti. Ben studiati ormai i primi,[9] meriterebbero ulteriori ricerche i secondi: *Centrale termica dell'ulva* e *Pomeriggio di un disoccupato* di Ricci, *La ruota dentata* di Peirce, Il *cantiere* di Pepe Diaz, *Le macchine riposano* e *Vicolo cieco* di Lepore, la *Cantata operaia n. 1* e *n. 2* di Deambrosio... Con la recitazione di questo elenco auspico, s'intende, una mostra specifica per questi eccellenti comunisti avanguardisti: i quali d'altronde, in Italia, trovarono solo Marinetti e Bragaglia a capirli... Ma è con un'altra proposta che voglio chiudere, con la lettura d'un testo parolibero di un futurista di seconda linea, Michele Léskovič detto Escodamé: e scelgo questo per due motivi. Primo, per mostrare quanta potenzialità di sinistra ancora sopravvivesse, malgrado tutto, nell'intrico del futurismo, quanto acutamente l'angoscia delle cose e del lavoro e degli uomini-macchina fosse percepita; secondo, per constatare che, con tutto il suo carico di responsabilità negative, Marinetti era poi l'unico a

[8] La storia di queste vicende è ancora da scrivere: si veda comunque il sempre utilissimo, ancorché un po' fazioso, lavoro di N. Misler, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del PCI dal* 1944 *al* 1956, Mazzotta, Milano 1973.

[9] Si veda il catalogo *Frontiere d'avanguardia. Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia*, a cura di Bruno Passamani e Umberto Carpi, Gorizia 1985.

saper leggere e ad antologizzare un testo drammaticamente torinese come *l'interno di fabbrica* del Fillia dei "sindacati artistici"[10]

(bianco grigio nerolucido
le macchine in movimento mi compenetrano
occhi-cervello soffocati da una forza maggiore
orrore di troppa simmetria cadenza meccanica
allungamento infinito della volontà dei sensi
della forza
negazione dell'IO
schiavitù di tutte le puleggie cinghie ruote
trasmissioni
avidità feroce dell'odore dei lubrificanti);

ovvero, appunto, come *L'operaio e le sue sirene* di Escodamé:

Officine frastuooooooonanti
di colpo sirene sorgere
bràccia nud'acciàio posare archi vetro rosa fumaioli = colonnati
tastiere maninere strapparsi
da carni vive macchine
frastuòno gigànte premente
sòtto le capriate abbiosciarsi lamento morente
a fiòtti disàngue nèro operai
uscire dalla porta a vetri che i crepùscolo fa piàga viva
all'estremo limite della città
la casa popolare rìtta attendere sòla
fròtte di gròssi pàssi pesànti sòtto portòne A B C D: scale 1 2 3 4: porte
poppa nuda + moccioso
giornale sovversivo sotto lampada scura
l'operaio impùgna e dispùgna come una leva i bicchieri di vino
tutta la notte una sirena
ròssa gli ùrlerà nel còrpo.

[10] Sia il testo di Fila che quello di Escodamé si leggono in *I nuovi poeti futuristi,* Edizioni Futuliste di "Poesia", Roma 1925, p. 83 (Escodamé) e p. 147 (Fillia}.

Bibliografia

Arvatov B., *Kunst und Produktion*, Cari Hanser Verlag, Monaco 1972 (trad. it. *Arte*, *produzione*, *rivoluzione proletaria*, a cura di H. Gtinther e K. Hielscher, Guaraldi 1973).

Barsotti A., *L'angoscia del macchinismo futurista nel teatro di Ruggero Vasari*, in "Teatro Contemporaneo", 4, settembre 1983 e 5, gennaio 1984.

Carpi U., *Bolscevico immaginista*, Liguori, Napoli 1981.

Carpi U., *Ideologia e politica del futurismo fiorentino*, in *Futurismo a Firenze* 1910-1920, a cura di Gloria Manghetti, Bi & Gi, Verona 1984.

Carpi U., *L'estrema avanguardia del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1985.

Frontiere d'avanguardia. Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia, catalogo a cura di B. Passamani e U. Carpi, Gorizia 1985.

I nuovi poeti futuristi, Edizioni Futuriste di "Poesia", Roma 1925.

Lista G., *L'angoisse des machines*, in *Les voies de la création théatrale. Mises en scène années '20 et '30*, a cura di Denis Bablet, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Parigi 1979.

Marinetti F. T., *Al di là del Comunismo,* in *Teoria e invenzione futurista,* a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968.

Misler *N., La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del PCI dal 1944 al 1956*, Mazzotta, Milano 1973.

Ricostruzione futurista dell'universo, catalogo a cura di E. Crispolti, Torino 1980.

Toni A. C., *L'attività artistica di Ivo Pannaggi nel periodo giovanile* (*1921-1926*), La Nuova Foglio, Pollenza-Macerata 1976.

Macchine e rari merletti.
Alcune fonti del futurismo nell'ideologia e nella letteratura
Roberto Tessari

Dal Carducci *dell'Inno a Satana* al D'Annunzio di *Maia* e al Morasso de *La nuova arma* (*la macchina*), gli antecedenti italiani — prossimi e remoti — della mitologia meccanica futurista possono ormai dirsi sufficientemente indagati. Anche l'insieme delle sistemazioni ideologiche e delle estrapolazioni estetiche che ne caratterizzano il più esplicito manifestarsi nell'ambito della cultura sedicente imperialista del primo Novecento è stato oggetto di accurati recuperi.[1] Sì che, oggi, è difficile reincontrarsi con il fortunato *slogan* del primo Manifesto — "un automobile da corsa [...] è più bello della Nike di Samotracia" — senza leggervi in trasparenza le forme diffuse della sua sfortunata matrice morassiana:

> Fu detto per l'alata e decapitata Vittoria di Samotracia, troneggiante in cima allo scalone del Louvre, che ha nelle pieghe della sua veste racchiuso il vento, e che nell'atteggiamento della sua persona rivela l'impeto della corsa facile e gioconda: orbene, e non è irriverente il paragone, anche il ferreo mostro quando scuote e scalpita per il battito concitato del motore offre nello stesso modo una magnifica rivelazione di forza virtuale e dimostra palesemente la velocità di cui è capace.[2]

Che — prima del futurismo — i letterati italiani abbiano praticato una scrittura variamente intesa al comune obiettivo di accumulare materiali mitologici attorno a un feticcio meccanico estrapolato dal contempora-

[1] Cfr. G. Papini, *L'esperienza futurista*, La Voce, Firenze 1919; P. Bergman, "*Modernolatria*" "*Simultaneità*", Svenska Bokförlaget, Uppsala 1962; E Sanguineti, *L'estetica della velocità*, in *Poeti e poetiche del primo Novecento*, Giappichelli, Torino 1966, pp. 273-313; M. V. Martin, *Futurist Art and Theory. 1909-1915*, The Clarendon Press, Oxford 1968; R. Tessari, *L'"impenalismo artistico" e il Futurismo*, *in Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Mursia, Milano 1973, pp. 45-129 e 209-271; U. Piscopo, *Mario Morasso. anticipazioni e divergenze*, in *Questioni e aspetti del Futurismo*, Ferrara, Napoli 1976.

[2] M. Morasso, *La nuova arma* (*la macchina*), Bocca, Torino 1905, p. 78 (ricordiamo, *en passant*, che l'archetipo del "ferreo mostro" — l'automobile, appunto — finirà col passare nel linguaggio comune *sub specie* di vocabolo *femminile*, come voleva Morasso, e non *maschile*, come avrebbe desiderato il Manifesto futurista).

neo contesto ideologico-industriale, non sarebbe certo notizia peregrina. Né risulterebbe molto proficuo addurne ulteriori testimonianze, poiché — comunque — simili travagli di ideologia e di linguaggio risulterebbero sempre devoluti alla metamorfosi d'una struttura metallica semovente in *monstrum* — veicolo di *valori* eversivi irresistibili: "Un bello e orribile / mostro si sferra". Potrebbe risultare non inutile, invece, gettare uno sguardo nelle officine mentali dove presero forma quelle manipolazioni letterarie: catalogarne utensili e materie prime; individuare indizi validi a ricostruirne i piani di lavorazione. Indagare, insomma, più che il Mito della macchina cui tante pagine invitano, la Macchina di miti donde esse scaturiscono. Purtroppo, questo genere di "spionaggio industriale" è praticabile, oggi, non a partire da una qualche officina (che il tempo, se non altro, ha reso fantasmatica), ma solamente dalle caratteristiche dei suoi prodotti. O, meglio, da talune loro aporie rispetto a una probabile norma progettuale. Oppure da talune similitudini tra le loro funzioni e quelle esplicate da altri "oggetti" apparentemente dissimili usciti dall'identico laboratorio.

Mito e verità

A nove anni di distanza dalla trasfigurazione della locomotiva in mitico "carro" satanico, Carducci compone un sonetto programmaticamente dedicato a illustrare i rapporti tra *Mito e verità*:

> Narran le istorie e cantano i poeti,
> Cui diva nunzia Clio meglio ammaestra,
> Mirabil cosa che d'Artù la destra
> Oprò ne i campi di Bretagna lieti.
>
> Spinse ei l'antenna del ferir maestra,
> E si ruppe a Mordrèc Ie due pareti
> Del cuor, che i rai del sole irrequieti
> Risero per l'orribile finestra.
>
> Meraviglia più nova in me si vede:
> Ché, strappando io la imagin bella e fiera
> Dal mio cuore a cui viva ella si abbranca,
>
> Il cuor mi strappo, e movo alacre il piede;
> E per la piaga fumigante e nera
> Ride il dispetto de l'anima franca.[3]

[3] G. Carducci, *Mito e verità*, in *Tutte le poesie*, vol. II, Rizzoli, Milano 1964, p. 210.

In perfetta rispondenza simmetrica all'enunciato del titolo, il poeta dedica le due quartine del componimento alla rielaborazione della "mirabil cosa" narrata dalle "istorie" e "cantata" dall'epica, mentre ne consacra le due terzine all'annunzio d'una "meraviglia più nova". Passato leggendario e presente storico sembrano dunque affrontarsi quali campi epifanici di *mito* e di *verità*. Ma — in questi campi — qual è la funzione del materiale mitico, e qual'è la risultante del suo confronto con l'evento che si suppone reale? Carducci stesso, in una nota al sonetto, si premura di rievocare il contesto donde ha estrapolato il suo "raro" frammento arturiano: la vicenda di Mordrèc, figlio del re di Bretagna, da questi straordinariamente punito perché a lui ribelle. A paragone con l'immagine medioevaleggiante, l'immagine del presente sembra narrare un'"istoria" tanto più "nova" quanto più banale: il semplice sbarazzarsi del pensiero tenace e fastidiosamente doloroso (forse perché, anche qui, si dovrebbe parlare di "mostruoso"» tradimento?) d'una donna innominata. Eppure, il "novo" pretende a livelli di "meraviglia" più alti di quelli attirai dall'"antico": la sua verità vuole essere più mitica del mito (più efficace: quanto può esserlo l'esemplare epifania, attraverso lo strappo del cuore, dell'anima "dispettosamente" *franca* rispetto a quella dell'insignificante "sole"). Per raggiungere tanto obiettivo, il poeta ha trapiantato il buco nel cuore di Mordrèc alla sua stessa immagine: ha decontestualizzato un materiale mitico per attribuirne la supposta energia impressiva a un evento "vero" anch'esso decontestualizzato. Ciò facendo, avrebbe concesso alla di per sé normale qualità dell'evento contemporaneo il sapore raro d'un super-eroismo d'annata.

Una accorta menzogna, a proposito del vino

Celebrando, nel 1883, uno dei primi "miti della macchina" di risonanza europea, Des Esseintes ne colloca l'evocazione tra due immagini di inediti ospiti dei contemporanei locali pubblici. Le nuove generazioni, "figliate di ignobili tangheri che hanno il bisogno di parlare e di ridere forte nei ristoranti e nei caffè".[4] E i nuovi "buongustai":

> A suo parere era possibile dar soddisfazione ai desideri considerati più difficili ad esaudirsi nella vita normale, e questo mediante un piccolo sotterfugio, un'approssimativa sofisticazione dell'oggetto perseguito da quei desideri stessi. È evidente, ad esempio,

[4] J.-K. Huysmans, *A ritroso*, trad. it. di U. Dettore, Rizzoli, Milano 1953, p. 55.

> che ogni buongustaio è felice oggi di andare nei ristoranti celebri per le loro cantine, e assaporare vini di marca fabbricati con semplici vinelli secondo il metodo Pasteur. Veri o falsi, quei vini hanno lo stesso aroma, lo stesso colore, la stessa fragranza, e per conseguenza il piacere che si trova gustando quelle bevande alterate e artificiali è assolutamente identico a quello che si proverebbe gustando il vino naturale e puro, introvabile anche a pagarlo a peso d'oro.[5]

Se gli "ignobili tangheri" che affollano i ristoranti anonimi hanno non poca parte di colpa in una civiltà segnata anche dall'estremo rarefarsi del "vino naturale e puro", i "buongustai" che possono concedersi "ristoranti celebri" stanno vivendo una trasformazione critica essenziale (e, secondo Des Esseintes, eccitante: almeno in apparenza): quella di assaporare "bevande alterate e artificiali". Vino fatto a macchina, "secondo il metodo Pasteur", attraverso una "sofisticazione" che riesce ad applicare al semplice "vinello" corrente il *bouquet* d'un gran "vino di marca". Il protagonista di *A rebours* ne trae una lezione ideologica che sembra appagarlo (la natura "questa eterna rimbambita ha ormai esaurito la bonaria ammirazione dei veri artisti, ed è venuto il momento in cui essa deve essere sostituita per quanto è possibile dall'artificio"[6]), e un'indicazione operativa che pare aprire nuovi orizzonti: trasportare "questa deviazione capziosa, questa accorta menzogna nel mondo intellettuale"[7] Ed è proprio dal trasferimento dell'"accorta menzogna" dell'industria vinicola nel mercato delle idee che nasce il mito della locomotiva:

> E poi, consideriamo bene quella che, fra le sue [della natura] creazioni, è giudicata la più squisita, quella fra le sue opere la cui bellezza, a detta di tutti, è la più originale e la più perfetta: la donna. Forse che l'uomo, da parte sua, non ha fabbricato, da solo, un essere animato e artificiale che la vale ampiamente dal punto di vista della bellezza plastica? Esiste forse quaggiù, un essere concepito nelle gioie di una fornicazione e uscito dalle pene di una matrice, il cui modello, il cui tipo sia più meraviglioso, più splendido di quello delle due locomotive adottate sulla linea delle ferrovie del Nord?
>
> L'una, la Crampton, un'adorabile bionda, ha la voce acuta, l'alta figura fragile, imprigionata in uno scintillante corsetto di bronzo, con morbidi e nervosi allungamenti di gatta; una bionda elegante

[5] *Ibid.*, pp. 50-51.
[6] *Ibid.*, p. 52.
[7] *Ibid.*, p. 51.

> e dorata, la cui straordinaria grazia spaventa quando, irrigidendo i suoi muscoli di acciaio, attivando il sudore dei suoi tepidi fianchi, mette in moto l'immenso rosone della sua ruota e si slancia, vivente in testa alle rapide e alle maree!
>
> L'altra, l'Engerth, una bruna monumentale e fosca, dal grido rauco e sordo, dalle reni tarchiate, stretta in una corazza di ghisa, mostruosa bestia dalla scapigliata criniera di fumo nero, dalle sei ruote basse e accoppiate; quale schiacciante potenza quando, facendo tremare la terra, rimorchia pesantemente, lentamente la grave coda delle sue mercanzie!
>
> Non vi sono certo, fra le esili bellezze bionde e le maestose bellezze brune, eguali tipi di sveltezza delicata e di forza terribile: si può dire a colpo sicuro: l'uomo ha lavorato, nel suo genere, non meno bene del Dio in cui crede.[8]

La Crampton e l'Engerth della pagina di Huysmans conservano pochi tratti della loro materialità oggettiva e delle loro funzioni: il bronzo, l'acciaio, la ghisa, le "sei ruote basse e accoppiate", il fumo nero. Del resto, "Des Esseintes faceva queste riflessioni quando la brezza portava fino a lui il breve fischio della ferrovia",[9] e "l'altezza a cui si trovava e il suo isolamento non lasciavano giungere fin là il frastuono delle ignobili folle attirate [...] da una stazione vicina".[10] Come avviene per il ristorante anonimo, Des Esseintes lascia alle ignobili folle di ignobili tangheri vocianti il consumo immediato del vinello-treno. Da parte sua, isolatosi alle altezze dei "veri artisti" egli si dà a manipolare quella "semplice" materia seguendo "il metodo Pasteur", e le linee operative dell'industria vinicola. Ridotto il banale convoglio ferroviario a pochi elementi chimici di locomotiva, seleziona questi elementi secondo le tipologie vinicolo-muliebri del "bianco" e del "nero"; poi li costringe a reagire con una quintessenza estrapolata dal sottaciuto mito di Pigmalione: l'immagine d'una femmina-automa nata per parterogenesi maschile, e dotata d'una sua "bellezza plastica". Ne consegue "un'approssimativa sofisticazione dell'oggetto": il vinello "delle ferrovie del Nord" diviene "vino di marca". La macchina si fa mito, con *bouquet* di donna.[11] Il romanzo diviene "ristorante celebre" per buongustai contem-

[8] *Ibid.,* pp. 52-53.
[9] *Ibid.,* p. 53.
[10] *Ibid.*
[11] È un procedimento che troverà, più tardi, il suo perfetto equivalente iconografico nei quadro di Herbert von Herkomer *The Fatto* (1905). Dove una donna dagli occhi bendati, coperta solo da un velo trasparente, è legata in verticale al radiatore di un'automobile da corsa. Come una preda, di cui il mezzo meccanico abbia usurpato l'energia fascinatrice. Magari dopo averla rapita a quel gruppo di orgiasti ignudi che un'altra automobile — dipinta da Paul Gervais in *Frighi* (1904) — ha sospeso e scompaginato (cfr. O. Camerana, E *l'automobile piombò nell'arte*, in *Futurismo a Venezia*, supplemento a "La Stampa", 8 maggio 1986, p. 52).

poranei (le donne vi sono ammesse a condizione di essere accompagnate).

In questo processo industriale, come avviene per il vino-base della lavorazione, tanto la macchina quanto la donna reali esistono solo in funzione o di residui da scartare, o di materie prime indifferenziate: valide a supportare il surrogato d'un *bouquet* già tipico di altre materie, "naturali e pure", ma ormai introvabili "anche a pagarle a peso d'oro". Che, a proposito del magazzino del femminile almeno, l'ultima affermazione di Des Esseintes corrisponda a verità, è lecito dubitare. Soprattutto se ricordiamo che il protagonista, mentre da un lato esprime tutto il suo sprezzante tedio per la donna "naturale" e finisce col preferirle la locomotiva; dall'altro ricorre poi ai "confetti di Siraudin" per passare in rassegna con adeguata partecipazione la "sfilata delle amanti":[12] la sua personalissima collezione di rare prede erotiche, inseguite e conquistate non senza oblique strategie e pazienti fatiche. Sorge il sospetto che — nell'immaginario circuito commerciale teorizzato dal protagonista — l'autentico prodotto "di marca" non sia del tutto "introvabile", bensì semplicemente occultato. Gli "ignobili tangheri" devono accontentarsi del "vinello"; i "buongustai" possono fruire del finto vino di pregio sofisticato e reclamizzato per loro dal laboratorio dei "veri artisti"; ma questi ultimi sembrano possedere le chiavi d'una privatissima cantina segreta, ricca di beni che nessun oro può pagare. Qui, ad esempio, la "donna" esiste: ma in forma di "claunessa" o di "ventriloqua" o (per finire) di "giovanetto del viale Latour-Maubourg". Esiste, cioè, come oggetto d'un "illegittimo ideale della voluttà": prodotto di lusso remoto dalle "volgarità del mondo" e dagli "usi venerati"; incondizionata proprietà e tramite delle "estasi originali" del solo "vero artista".

La locomotiva e la regina

Per pastorizzare la ferrovia contemporanea, Carducci non aveva fatto ricorso né a Pigmalione né all'Eterno Femminino "naturale". Ma solamente perché al *bouquet* cui era dedicata la sua "accorta menzogna" risultava necessario non retrogusto di donna, bensì forte afrore di zolfo d'un Satana ribelle e vendicatore: anticlericale, libero pensatore, positivista. L'etichetta luciferina, comunque, figurava da mera "marca" prestigiosa d'un prodotto di sofisticazione buono, ad esempio, per "buon-

[12] Che occupa la seconda parte del nono capitolo del romanzo.

gustai" massoni.[13] Sotto di essa, si nascondeva una miscela di materiali mitici tanto numerosi quanto omogeneizzati in chiave di vistosa dovizia citazionistica: da Adone a Lutero, dalla Dea Ragione alla Strega. Al poeta erano riservate la sostanza della manipolazione e la forma del riconoscimento; del sigillo di garanzie: "Salute, o Satana!". Il 20 novembre del 1878, la necessità d'un riconoscimento, per Carducci, sembra rinnovarsi: "Onde venisti? Quali a noi secoli sì mite e bella ti tramandarono?".[14]

Muta, però, la sostanza apparente dell'epifania: "Salve [...] o inclita / a cui le Grazie corona cinsero"; "Salve, o tu buona".[15] La mite-bella-incita-buona è, naturalmente, Margherita di Savoia. Ai suoi piedi, il poeta depone doni particolari: qui, i poemi cavallereschi bretoni, l'epica franca, la ballata dantesca, la "strofe alcaica"; altrove,[16] la canzone, la "Sirventese", la "Pastorella". Come a dire: tutto l'armamentario di forme dell'ars *poetica* universale. O, per essere più esatti, l'universo dell'arte ridotto a lussuoso mucchio fantasmatico di trofei indifferenziati nelle mani di colui che — disponendone — può qualificarsi in sembianze di "vero artista", padrone della parola poetica e suo distributore ai mercati generali della politica: "Tali, o Signora, forme e fantasmi / a voi d'intorno cantando volano / dal vago liuto: a la lira / io li dò di Roma imperiante".[17]

Quanto alla Regina — donna "rara" per eccellenza, cui non può non volgersi l'"estasi originale" del poeta — la sostanza remota della sua figura subisce lo stesso trattamento "secondo il metodo Pasteur" già concesso alla locomotiva e al frammento autobiografico (il rifiuto "eroico" della donna *comune*...) di *Mito e verità*: un passaggio attraverso materiali mitici ridotti a brodo di coltura (ancora una volta, nel caso specifico, medioevaleggiante). Ne esce la superimmagine della dea Vergine e Sposa, Sorella e Madre.[18] Un'icona più che "di marca": saporosa per tutti

[13] Si vedano, a questo proposito, i materiali raccolti da Furio Jesi in appendice al suo *Cultura di destra*, Garzanti, Milano 1979, pp. 153-165.

[14] G. Carducci, *Alla Regina d'Italia*, *in Tutte le poesie*, vol. III, Rizzoli, Milano 1964, p. 106.

[15] *Ibid.*, p. 108.

[16] Ne *il liuto e la lira*.

[17] G. Carducci, *Il liuto e la lira*, in *Tutte le poesie*, vol. III, cit., pp. 115-116.

[18] Cfr. Alla *Regina d'Italia*, cit., pp. 107-108:

"fulgida e bionda ne l'adamantina
luce del serto tu passi, e il popolo
superbo di te si compiace
qual di figlia che vada a l'altare;
con un sorriso misto di lacrime
la verginetta ti guarda, e trepida
le braccia porgendo ti dice
come a suor maggior 'Margherita!' ".

gli appettiti supposti d'un "popolo" risolto in "parvoli", "canuti", "verginette" e "spose" (e accentrato intorno agli eroi che, "non temono la morte", e sono pronti a eseguire il fatidico ordine: "Avanti, Savoia!"[19]). Per il più raffinato gusto del poeta, è lecito il sospetto che un altro *bouquet* egli ami assaporare in quella immagine, riservando a sé solo il segreto d'un lussuosamente pseudodantesco rapporto tra Vate e Madre Patria.

Hommes à femmes e opliti del lavoro

Nel 1898, sempre al grido di "Avanti, Savoia!", gli eroi di Bava Beccaris aprono il fuoco sugli insorti di Milano. Nello stesso anno, Mario Morasso pubblica *Uomini e idee del domani* (*l'egoarchia*), dove — tra l'altro — esprime questa considerazione astutamente esclamativa:

> quante polemiche, quante lotte, quante acrimonie che oggi prendono la falsa parvenza di letterarie, di artistiche, di politiche non sono altro che l'estrinsecazione dell'impotente rabbia dei miserabili senza femmine contro il maschio elegante e sagace, cui le donne si offrono, contro il vero *homme à femmes*![20]

E, pur tradendo una certa implicita simpatia per il "vero" *homme à femmes*, perviene a sottolineare amaramente che "niuno ha ancora osato proclamare e diffondere il più sacro, il più fondamentale, il più umano fra i diritti dell'uomo [...]; il diritto cioè all'amore o all'amplesso che fa lo stesso".[21] Per domandarsi infine (rima involontaria a parte): "perché non potrà domani [...] il bisogno sessuale [...] sollevare altre turbe insoddisfatte e gettarle furenti attraverso il cammino dell'umanità?".[22]

E ancora Il *liuto e la lira*, cit., p. 115:
"A te da' verdi mugghianti pascoli,
da' biondi campi, da le pomifere
colline, da' boschi sonanti
di scuri e dal fumo de' tuguri, io
reco il blando riso de' parvoli, di
spose e figlie reco le lacrime e i
cenni de' capi canuti
che ti salutano pia madre".

[19] Cfr. *Il liuto e la lira*, cit., p. 114: "A
cui la morte teme non ridono
le muse in cielo, quaggiù le vergini.
Avanti, Savoia!".

[20] M. Morasso, *Uomini e idee del domani* (*l'egoarchia*), Bocca, Torino 1898, p. 195.

[21] *Ibid.*, p. 193.

[22] *Ibid.*, p. 281.

Tanta esaltazione della proprietà e del godimento sessuale della donna, se da un lato svela l'assoluta adesione dell'ideologo alle qualità dell'autentico capitalista di carne femminile, dall'altro — suggerendo alle ignobili "turbe" di sollevarsi in una furibonda rissa di interessi sessuali — sembra prospettare un insensato caos politico.

In effetti, a Morasso soprattutto preme l'immagine d'un "estremo macello":

> io ora immagino chiaramente nella mia anima sola Io spettacolo enorme dell'estremo macello [...]. Le turbe da lungo tempo preparate alla rinuncia, i popoli organizzati strettamente nella comunione sociale, gli uomini ammaestrati sapientemente alla morte di sé medesimi nella vita della comunità avranno attuato il completo suicidio della loro individualità, eglino saranno tutti condannati al lavoro per produrre, all'amore per riprodurre; niuno sentirà più la sua esistenza singolare. La terra sarà il chiostro immane della rinuncia e del sacrificio, [...] immaginate una distesa di oceano polare liscia; perfettamente liscia, in una temperatura rigidissima, pensate che una mano libera vi scagli dentro una pietra; subitamente una superficie di ghiaccio immensa seppellirà le acque. Così avverrà allora; l'umanità tutta eguale sarà la distesa liscia dell'acqua, l'unità ribelle vivente da sé sarà la mano scagliante, la pietra sarà la sua parola. Il ghiaccio della morte covrirà tutte le teste umane dolorose sopra lo strato mortifero, in un estatico e divino stupore.[23]

In questo quadro d'inferno "dantesco" (dove, comunque, la gelida apocalisse è più auspicio d'una rigorosa omogeneizzazione della folla "disordinata" che non sogno di trionfo della morte), la democrazia degli "ignobili tangheri" è il vero mostro da esorcizzare, il *bouquet* dell'individualismo eroico è l'unico valore da predicare ai pochi uomini di buon gusto (o buongustai), e le parole del vero artista-ideologo sono — ormai — *pietre*: mero gesto eversore. Il che non esclude un loro faticoso operare nei soliti laboratori della sofisticazione. Per sottoporre al "metodo Pasteur", questa volta, il più incondito e scandaloso vinello: il corpo femminile anonimo e indifferenziato — mero oggetto di appetito sessuale. E attribuirgli il sapore di quel raro e iperbolico lusso erotico (quantitativo) che appartiene al "vero *homme à femmes*": ma nell'ambito d'una adulterazione grossolana, dove il mito eroico dell'egoarchia è rozzo feticcio dal profumo di donna, buono al più a scatenare la "rabbia cieca" di "miserabili" impotenti. (Del resto, già urgono i compiti pratici della predicazione eversiva "imperialista"...).

[23] *Miti*, p. 175.

Occorrono, oltre a uomini e "idee", *armi*. Nel 1905, secondo Morasso, è sufficiente cambiare il contenuto d'una parentesi per riconoscere *La nuova arma* (*la macchina*). Un'immagine affiorante — com'è giusto, dopo Huysmans — tra commozioni ed estasi degne d'un capitale recupero archeologico:

> Oh! io ricordo la profonda commozione che mi turbò quando all'esposizione di Parigi del 1900 i miei occhi si affissarono reverenti ed estatici *sull'Invitta*, Ia prima locomotiva dello Stephenson, il greve carro di ferro dal ventre di fuoco; allora io non ammirai in quello strano ordegno che il miracolo del genio umano, oggi io penso che quella macchina costituisce il simbolo della nostra più intensa aspirazione, la espressione concreta del nostro spasimo più acuto, la soddisfazione sintetica del nostro bisogno più tipico, l'emblema della vita moderna, emblema di ferro e di fuoco. Essa è il corrispettivo concreto delle idealità rivoluzionarie, è l'equivalente materiale definitivo di tutti i perturbamenti che agitarono le anime per mezzo secolo.[24]

"Soddisfazione del nostro bisogno più tipico", carducciano "carro" dal femmineo "ventre del fuoco", lo "strano ordegno" moderno subentra alla donna, lasciando finalmente ente capire che "quel nostro bisogno" non è già l'"amplesso", bensì "*il dominio*".[25] La macchina, d'altro canto, appare ora come un puro "simbolo". Dietro l'emblema fascinatore, si disvela il sistema delle sue componenti: economia, organizzazione del lavoro, officina, energia, prodotto. E i veri dominatori non sono gli *hommes à femmes*, ma i proprietari della grande industria:

> Ed ecco Federico Krupp, inventore di un processo di fusione dell'acciaio e fondatore dell'officina, morto nel 1825; ecco il figlio Alfredo Krupp, il conquistatore, il dominatore, che dalla piccola signoria ereditata perviene ad edificarsi un impero [...]. Con lui la famiglia è ascesa tra quelle regnanti, la dinastia è stabilita: egli muore nel 1887, gli succede il figlio Alfredo Federico Krupp.[26]

Autentica madrepatria della società contemporanea, fulcro d'una "signoria" ereditaria, l'industria matrice di macchine si offre senza troppe ritrosie a sopportare il velo d'una mitologia tramata di materiali me-

[24] M. Morasso, *La nuova arma*..., cit., p. 30.

[25] Secondo Morasso, infatti, è universalmente valida questa legge: "i due bisogni istintivi fondamentali dell'essere umano: il nutrimento e il dominio". (*Ibid.,* p. 208).

[26] *Ibid.,* pp. 266-267.

dioevaleggianti sospesi tra microcosmi feudali e macrocosmi imperiali. Del resto, quel velo è utile a sofisticare la realtà degli eterni non-proprietari. Per sua virtù, i "miserabili" impotenti, gli "ignobili tangheri" possono figurare in maschere da "meravigliosi opliti del lavoro":

> Ecco infine tutti i lavoratori delle campagne e delle città nella loro vicenda infinitamente ingrandita e complicata, sopra le loro macchine grandiose e poderose, meravigliosi opliti del lavoro, magnifica falange dell'industria, al contatto di forze enormi, in mezzo a un ordine di cose e di azioni veramente sovrumano, nell'imminenza sempre di un rischio estremo.[27]

E potrebbero — questo ancor più conta — sentirsi *consorti* dell'imperatore. Riconoscendosi, come lui, nel miraggio titanico-ascetico del *Wattman*; l'Uomo-Energia, il monaco-soldato (non improbabile antesignano dei futuri "cavalieri del lavoro"):

> egli, il Wattman, signoreggia Ia meteora scientifica, preme sulla folgore dei laboratori e delle officine, tiene la sua vita su questa gigantesca vita artificiale composta di mille e mille forze diverse, dal genio dell'uomo al peso dell'acqua, e la volge e la impiega in azioni feconde per il vantaggio di tutti gli uomini.[28]

Naturalmente, l'ordine "templare" del *Wattman* è vino "fatto a macchina". Non contiene la sostanza del doininio, ma soltanto un'approssimativa imitazione del suo *bouquet*: buona per far credere agli ignobili tangheri di aver dato la scalata al cielo dei buongustai. Efficace, soprattutto, per costringere il loro disordinato e irritante vociare a comporsi nel quadro silenzioso d'una omogenea "falange dell'industria". A una simile omogeneizzazione è funzionale l'accumulo di materiali mitici indifferenziati che Morasso opera sulle realtà della produzione e sui simboli imperiali delle macchine. Del resto — già nel 1903, con *L'imperialismo artistico* — egli era giunto a svelare che, nella nuova civiltà, "la poesia non aveva più la necessità di comporre e di esaltare il simbolo, poteva di nuovo celebrare l'esistente, magnifico, comprensivo come il simbolo".[29] In altri termini: l'industria, "siccome nelle remote albe l'eroismo, ha apprestato la materia per i nuovi miti".[30] Dunque:

[27] *Ibid.*, p. 309.
[28] *Ibid.*, p. 285.
[29] M. Morasso, *L'imperialismo artistico*, Bocca, Torino 1903, p. 110.
[30] *Id.*, *La nuova arma...*, cit., p. 126.

> Una *Mercedes*, o una *Panhard*, o una *Mors*, da 60, da 90 cavalli, dà completo lo schema di questa estetica della velocità. [...] Noi abbiamo un complesso di sagome, di linee, di forme ormai generalmente accettate [...1. Tale complesso si può dire che determini lo schema, il modello simbolico della velocità e ne costituisca il codice estetico.[31]

Se, per Des Esseintes, i valori plastico-dinamici della macchina erano un buon surrogato dei loro equivalenti femminili (un "codice", che codificava il lussuoso verbo della donna in termini consumabili dai nuovi buongustai; mentre, comunque, il "vero artista" riservava segretamente a se stesso il consumo delle più rare forme di questo verbo), per l'esteta imperialista il surrogato può *davvero* escludere dalla circolazione il naturale. Il significante può — e deve — essere riconosciuto come significato. Dopo aver speso il suo impegno a liquidare il *Liberty*, dimostrando come altro non fosse se non mero codice del corpo femminile e delle sue sinuosità, Morasso insegna ai suoi discepoli futuristi che plastica e dinamica del lusso tecnologico e della normale produzione industriale esprimono e dominano 'in sé una poesia che è codice e corpo di se stessa.[32] Per questo codice, il mito della macchina riassume e vela in veste di lussuosa ricchezza la duplicità del corpo meccanico: eccezionalità dell'automobile da corsa (per i pochi)[33] e quotidianità degli utensili d'officina (per gli ignobili tangheri).

Non v'è dio se non sei tu quello

Meno servilmente prono ai feticci modernisti e imperiali del poligrafo suo contemporaneo e ammiratore, il D'Annunzio di *Maia* non crede

[31] *Ibid.,* pp. 53-54.

[32] Sul piano della poetica letteraria, in realtà, Morasso (a differenza dei futuristi) si limita a prospettare un rinnovamento linguistico che investa *solo* la scelta dei vocaboli. Un "fraseggiare da ingegnere meccanico": "Il romanziere dopo aver consultato i cataloghi delle più reputate fabbriche di automobili, comporrà i più rari aggettivi, che prima dedicava al cocchio e al cavallo, per esaltare la macchina sulla quale il suo eroe compirà le marce e le contromarce amorose, ed infine giunto il momento critico risolutivo adopererà addirittura un fraseggiare da ingegnere meccanico con molti termini tecnici. Dirà *lui*: *la mise au point* della macchina è perfetta; è stata lubrificata in ogni pezzo; ieri ancora all'ultima velocità, *a Presa diretta*, ho fatto il chilometro in 26 e quattro quinti di secondo. Non temere, amor mio, niuno ci raggiungerà. Risponderà lei: Io voglio essere sicura. È. una *Serpollet* o una *Mercedes*? Il *silencseux* funziona bene?". (*Ibid.,* p, 229).

[33] L'automobile da corsa può "appartenere" agli "ignobili" di riflesso, in quanto spettacolo educativo per eccellenza della *civile*: industriale (sempre travestita in ferrei giachi medioevaleggianti); "Una grande corsa automobilistica è la sola gara che oggi equivalga per bellezza, per magnanimità e per serietà di sforzi e di pericoli, il torneo medioevale e che possa infondere nei cuori moderni le grandi e rudi virtù della guerra, le virtù eroiche che albergavano in quei cavalieri coperti di ferro e disfidanti la morte". (*Ibid.,* p. 254).

che i "miserabili" addetti all'industria siano già "meravigliosi opliti" dell'ordine del *Wattman*. Anzi, li rappresenta variamente e iperbolicamente contaminati dal "supplizio" del lavoro:

> Uomini fetidi e robusti
> altri smorti e scarni
> e curvi, combusti
> dal calore dei forni e
> delle caldaie infernali,
> inverditi dai sali del
> rame, inazzurrati
> dall'indaco, arrossati
> dalle conce delle pelli,
> inviscati dai grumi
> e dai carnicci dei macelli,
> corrosi dagli acidi, morsi
> dal fosforo, fatti ciechi
> dalle polveri e dai fumi,
> fatti sordi dai fischi
> del vapore dilaceranti
> o dai tuoni iterati dei
> martelli giganti, dai
> fragori e dagli stridori
> di tutto il ferro attrito
> venian dal lavoro fornito.
> Foschi di carbone,
> bianchi di farine,
> con lorde le mani
> d'argille o d'inchiostri
> di sevi o di nitri,
> con pregne le vesti
> di tabacchi o di droghe
> di farmaci o di toschi,
> venian dalle fucine,
> venian dagli opifici,
> venian dalle fabbriche in opra,
> dai fondachi, dalle fornaci,
> di tutti i supplicii e i servaggi,
> con su i volti selvaggi
> impresse le impronte tenaci
> della materia bruta
> cui li asserviva il travaglio.[34]

[34] G. D'annunzio, Maria, in versi d'amore e di gioia, vol. II, Mondatori, Milano 1968, pp. 298-300

Questo corteo operaio, tristemente dionisiaco, converge verso la ribellione:

> Ed ecco or divenuta
> la lor pena diversa
> una sola rabbia,
> conversa a sollevare un
> sol maglio.[35]

Ma la sua rivolta non può che avere esito negativo:

> O Strada, adito orrendo
> ove apparir deve il dio
> ignoto, ampia sì che con quattro
> quadrighe di fronte
> vi possa procedere un nuovo
> trionfo latino
> […]
> non mai cosi bella io ti vidi
> come allor che udendo la voce
> della rivolta lontana
> guardai fiso il tuo sbocco
> irto di baionette,
> l'occlusa tua tragica foce
> all'empito delle vendette.
> […]
> S'udiva tintinnire
> l'acciaro nella bocca
> degli inquieti cavalli,
> ansar nei petti inermi
> s'udiva la forza plebea.
> Gli squilli, gli urli, il galoppo,
> il turbine duro che passa,
> la vendemmia sotto
> l'ugne ferrate, le carni
> calpeste,
> i cranii fenduti, i cervelli
> sgorganti, l'orror
> consueto della rivolta
> disfatta
> e rotta su le pietre grige.[36]

Nella visione dannunziana, è assolutamente escluso che la macchina possa essere — di per sé — o codice estetico o, ancor meno, *mito*. La

[35] *Ibid.*, p. 300.
[36] *Ibid.*, pp. 300-301.

degradazione fisica degli operai e il loro precipitare verso una rivolta che il fato vuole tanto cieca quanto perdente ne sono le spie più indicative: chi subisce l'azione autonoma dei meri epifenomeni industriali esperimenta strumenti privi di significato e di valore. Affinché i congegni contemporanei conoscano una metamorfosi in enti efficaci e benevoli, è necessario bagnarli alle fonti greche del mito, illustrarli agli occhi di Ermes, dio del sapere nascosto (ma anche dei mercanti e dei ladri):

> O Macchinatore, e una stirpe
> di ferro, una sorta di schiavi
> foggiata nella sostanza
> lucente de' clipei dell'aste
> degli schinieri, una serva
> moltitudine di Giganti
> impigri obbedisce ai fanciulli
> e alle femmine, meglio
> che su la triere veloce al
> celeùste la ciurma
> unta di olio d'oliva [...].
> M'odi. Il gesto del paziente
> ilota, che trita la spelta
> o il latte agita nel secchio
> o scardassa le lane,
> s'immilla nei ferrei bracci
> nelle ruote dentate
> nei lunghi cuoi serpentini
> che per girevoli dischi
> trascorrono propagando
> l'impulso ai congegni sottili
> onde l'informe sostanza
> esce trasfigurata
> come da industria sagace
> d'innumerevoli dita.
> O Erme, i telai della lidia
> Aracne diurni e notturni,
> ove come rondini argute
> volavan le spole,
> travagliano senza canzone di
> vergine e senza lucerna, soli in
> ordin lungo strependo [...].
> Il sudore d'Efésto,
> su la piastra imposta all'incudine
> profuso, è ormai vano,
> o Erme; ché nelle fucine,

come la man puerile
incide la tenera canna
o divide le fibre
del cortice lieve, l'ordigno
facile taglia distende
assottiglia fòra contorce
per mille guise il metallo
ammassato in solidi pani.
Odimi, o Inventore.
E i magli, i magli più vasti
delle rupi che il lacertoso
Ciclope scagliò contro
Ulisse tuo caro, invisibile
pugno solleva e precipita in
ritmo agevolmente come
il fanciullo manda e ribatte
volubile palla per gioco.[37]

Ri-apparentate ai loro più plausibili prototipi mitologici (dai Giganti ad Aracne; da Efesto al Ciclope), le macchine sono sottoposte al riconoscimento di Ermes. Perché il dio le definisca congeneri a quei prototipi, e le ribattezzi in luce di atemporalità:

Tanto adunque sopra la terra
deserta d'iddii può la vita
anco esser ricca, ombra d'aedo?
Parte alcuna in te riconosco
di ciò che fu nostro, se indago.[38]

Secondo il figlio di Maia (e secondo D'Annunzio), la terra moderna è, senza possibilità di smentita, affatto "deserta" di epifanie. Il rinnovarsi d'un simile lusso è, forse, possibile. Ma solo un'"ombra d'aedo" può garantirlo. Ermes, in realtà, non concede il suo riconoscimento alla nuova "stirpe" di "schiavi" metallici, ma *al poeta* che con la sua parola ne ha illustrato le parvenze e le funzioni, mostrandosi capace di attribuire loro un ricco *bouquet* di immagini divine (o, meglio, di artifici verbali sagacemente santificanti). Il poema del 1903, mentre sembra celebrare la quintessenza mitica della macchina, proclama ed esalta l'essenza "divina" di colui che ne possiede il segreto della distillazione. Colui che solo può sorridere a ragione della propria "forza" nascosta e dei suoi meccanismi apparenti:

[37] *Ibid*., pp. 108-110.
[38] *Ibid*., p. 272.

> Si può sorridere, e posso anch'io sorridere, di questa mia mania erudita nel risalire e nel ridiscendere i secoli ed i secoli dei secoli ad ogni occasione. Ma questa che sembra innocua mania alla gente gaia, e grave, è una mia vasta forza. Io sono un italiano ben nato che in ogni vibrazione del suo spirito e in ogni brivido della sua midolla vive e rivive tutta quanta la vita della razza, dai più lontani miti italieti alla più fresca de' miei discepoli giovanetti.[39]

Quanto, poi, all'uso di questa "forza" — e alla lezione impartita ai "discepoli giovanetti" — si può presumere che ne sia figura attendibile la *summa* romanzesca di *Forse che sì*, *forse che no*: predicare alla macchina (quella aeronautica, nel caso; perché l'automobile da corsa è, per il Vate, velocità "prona" all'infido elemento terrestre) il sapore sofisticato d'un mitico *medium*, valido a liberare l'individuo eroico dal peso della femminilità conturbante. Per guidarlo verso "la parola della segreta nutrice che sa la vita e la morte e ciò che deve nascere e ciò che deve morire, e il tempo di tutto. 'Figlio non v'è dio se non sei tu que110' ".[40]

Merletti veneziani, e un liquore di squisita finezza

Un anno prima della pubblicazione del Manifesto di Marinetti, Morasso dà alle stampe *Domus aurea. La reggia*, *la festa*, *l'amore a Venezia*. A prima vista, sembrerebbe non poter esistere contrasto più stridente tra queste pagine e quelle di cinque anni prima: tra l'antesignano d'un mito della macchina destinato a volgersi di lì a poco proprio contro Venezia (simbolo d'elezione d'ogni passatismo), e l'illustratore appassionato di tutti i complessi mitologici orbitanti intorno alla Regina della laguna. Già sappiamo, comunque, che le sofisticazioni morassiane tendono volentieri al semplice trasformismo illusionistico che vuol far credere mito — sempre che si accettino le regole del gioco ideologico — il mero fenomeno contemporaneo, appena ripulito dalle sue scorie reali: *qualsiasi* fenomeno.[41] In questa ottica (ma non solo in questa), l'oggetto è indifferente. Potrebbe trattarsi anche di un semplice merletto:

[39] G. D'Annunzio, *Pactum sine nomine*, *in Prose di ricerca*, vol. I, Mondadori, Milano 1958, p. 158.

[40] G. D'Annunzio, *Forse che sì, forse che no*, *in Prose di romanzi, voi*, *II*, Mondadori, Milano 1963, p. 1179 (a ben ricordare il messaggio che esprime, la "segreta nutrice" dell'eroe dannunziano è vicina — ancorché "nobile", com'è giusto — parente del "bisogno istintivo fondamentale" di Morasso: *il dominio*).

[41] Scrive Sanguineti: "Non deve stupire che il Morasso abbia a pubblicare nel 1908, a Torino (sempre per la "Piccola Biblioteca di Scienze Moderne" di Bocca, come n. 146 della collezione) un volume dal titolo *Dorma aurea. La reggia*, *la festa*, *l'amore* a *Venezia*, dove Venezia è proprio esaltata

> Tessuto leggero aereo, opera più delicata di tutto il lavoro umano, capricci, fantasie, volute di profumo figurate materiale-nte ma con ogni sottigliezza originale, ambiguo istante fissato in cui ciò che è inafferrabile comincia a prendere sostanza e forma, sospiro di bocca sopra un lucido specchio, quale elogio, quale poetica immagine ancora non fu espressa per celebrare la trasparente bellezza del merletto? [42]

Ed è sufficiente, a chi patisce la malattia professionale del "metodo Pasteur", entrare in un negozio veneziano di trine perché scatti in lui la voluttà della sofisticazione mitologica del "tessuto leggero aereo":

> Io ricordo distintamente, allorquando una graziosa fanciulla mi mostrava i differenti merletti, togliendoli dalle colme vetrine, come preziosi e delicati arredi sacri dagli armadi custoditi, e li acconciava sulla persona o li faceva scorrere sopra un drappo di velluto nero, tutte le impressioni, i richiami, le considerazioni che si succedevano in me incessantemente, mentre gli occhi restavano assorti. Per prima cosa io pensava alla quantità ingente di lavoro umano compendiata in così breve contorno, in opera così impalpabile e vaporosa; per mesi e mesi infaticabilmente una esistenza era stata completamente consacrata in quella azione, e per uno sforzo così diuturno e greve risultava un prodigio di esilità e di leggerezza diafana. E nello stesso tempo tutta l'aureola romantica posta dalla letteratura intorno al pizzo prendeva luce animata di verità. Io non sapeva trattenermi dal pensare alle magiche abilità delle fate disegnanti sull'azzurro dei cieli con la rugiada la trina famosa per la principessa favorita; dal pensare agli insigni collari che circondavano le superbe leggiadrie delle regali amatrici; dal pensare alle misteriose pezze di merletto tramandate di generazione in generazione, portando contorto fra le esile file un pauroso destino.[43]

come lo scrigno, unico al mondo, in cui si raccolgono, come in un ideale museo, tutte le meraviglie del passato. In verità, la celebrazione del Morasso è ancora fondata proprio su quella dialettica dell'antico e del moderno che anima le pagine di *La nuova arma*, e per cui, opponendosi in maniera radicale e violenta, avviene che "il distacco fra la civiltà presente e quella premeccanica immediatamente anteriore è maggiore di quello che passa fra la civiltà premeccanica e quella di dieci secoli addietro". Per l'autore, infatti, "il vero mutamento, il mutamento unico, autentico che ha sconvolto la faccia del mondo, che ha dato un'altra intonazione alla vita umana si è compiuto ora col passaggio dal tipo premeccanico a quello meccanico" (pp. 16-17). Da questo salto storico deriva appunto il raro pregio che ora si attribuisce a tutto ciò che è antico, come a cosa perduta, irrecuperabile, morta". (Cfr. E. Sanguineti, *L'estetica della velocità*, cit., p. 312, nota 21).

Ma non andrà dimenticato che la "dialettica dell'antico e del moderno", sul piano dell'accumulo di materiali mitici intorno agli epifenomeni meccanici e industriali, si risolve in una sostanziale indifferenza per la concretezza materiale e dell'antico e del moderno.

[42] M. Morasso, *Domus aurea. La reggia, la festa, l'amore a Venezia*, Bocca, Torino 1908, pp. 280-281.

[43] *Ibid.,* pp. 281-282.

Benedetto dai poeti, sacro depositario di misteri ineffabili e conturbanti, il merletto sembrerebbe costituire un'ideale macchina di miti che mal sopporta le ruvide norme dell'era delle macchine. Purtroppo, anche per questo rarissimo e lussuoso manufatto suona l'ora dell'industria: "La macchina ha potuto imitare senza soverchio sconcio qualche tipo di merletto a mano, e l'imitazione meccanica per il suo prezzo mite si è diffusa, si è sparsa da per tutto".[44] Con esiti funesti che l'esteta non può non denunziare:

> Ciò che forma il pregio insuperabile del merletto a mano scompare totalmente in quello a macchina; il primo è vario come un essere vivente, il secondo è anonimo e uniforme.
>
> L'uno è la vita, l'altro non ne è che l'apparenza fredda e inerte, l'uno ha un'anima inestinguibile infusagli dall'arte, l'altro non è che una materialità inanimata.[45]

Accorandosi, e cercando consolazione (com'è sua abitudine) lungo binari paralleli a quelli dei signori del mercato in questione:

> La più umile donna può circondarsi oggi di merletti simili a quelli che un tempo erano esclusivo privilegio delle regine.
>
> Naturalmente ciò deve in principio aver cagionato qualche diminuzione nella vendita dei merletti veri, e ciò deve aver intimorito qualche fabbricante e impressionato qualche osservatore. Si esagerò così il potente e l'influenza della macchina qui, come in altre fabbricazioni [...]. Contro questi timori e queste supposizioni è da avvertire subito, che pel merletto a macchina il dominio e la diffusione sono cominciati là dove finivano quelli del merletto vero, e cioè esso ha trovato compratori tra coloro che non avevano la possibilità di acquistare il merletto vero, ed è stato adoperato in usi a cui questo non si consentiva. Non vi è stata invasione alcuna, al contrario il pizzo a macchina ha preparato sovente la strada alla penetrazione di quello a mano, esso ha acceso desideri prima ignorati.[46]

Insomma, "se qualche dama ha potuto illudersi per un istante di surrogare con le trine a macchina quelle a mano, ha dovuto rapidamente ricredersi: ogni surrogazione è impossibile al pari di quella tra fiori veri e finti".[47] Più brutale di Des Esseintes, Morasso sottolinea che i fio-

[44] *Ibid.*, p. 330.
[45] *Ibid.*, p. 331.
[46] *Ibid.*, pp. 330-331.
[47] *Ibid.*, p. 331.

ri veri rimangono veri, mentre quelli fatti a macchina sono semplicemente "finti"; che il surrogato *finge* il sapore dell'autentico prodotto "di marca", ma non può cancellarne né la rara esistenza né il costoso consumo. L'operazione industriale delle macchine, al pari delle pastorizzazioni mitologiche dei "veri artisti", crea e soddisfa "buongustai": da un lato, democratizza parzialmente un *bouquet* che contrabbanda "semplici vincili"; dall'altro, dichiara che il vino "di marca" non si trova più "neppure a peso d'oro", ma se ne riserva un segreto dominio. Il merletto vero — materia mitologica che rende miticamente appetibile il corpo femminile — non scompare per l'avvento della macchina. Come non scompare la venustà della donna: "Si era detto che la *sportswoman* e la *businesswoman* [...], la donna concorrente nelle vie maschili si sarebbe imbruttita e degradata, avrebbe perduto ogni grazia e ogni fascino nel corpo e nell'acconciatura".[48] Ma la bellezza muliebre, pur superficialmente coperta dagli abiti sportivi adatti alla civiltà delle macchine, occulta — proprio sotto quelle apparenze — il lusso nascosto di veri merletti applicati alla biancheria intima. Perché, finalmente:

> l'uomo resta quello che è, anzi, trattenuto oggi, prorompe domani. La sola differenza si è che ciò che non si fa più nella strada si fa nella casa, ciò che non si fa in pubblico si fa in privato, e in misura più vasta. Il lusso da esterno diventa interno. Ecco tutto! E la prova è chiara. L'abito di maggior gala sia per l'uomo sia per la donna è appunto quello che non si può portar fuori.
>
> In conclusione: invece di decadenza e di abbandono si può presagire ora all'arte dei merletto, siccome a ogni arte di vero e grande lusso, un avvenire dei più propizi, una via di ascesa trionfale.[49]

E l'uomo e la donna, infatti, ancorché inseriti nell'ordine del *Wattman* o in quello della *Businesswoman*, "restano quelli che sono". L'importante è che *tutte* le industrie — meccaniche, e mitologiche — abbiano sempre "avvenire propizio". E che, nel momento in cui riescono ad accostarsi all'ambìto corpo femminile, sotto l'abito quotidiano della nuova era, *molti* trovino "trine a macchina", e *alcuni* merletti lussuosi.

Quasi al termine del suo romanzo, Des Esseintes riflette problematicamente (come all'inizio) su una ulteriore sofisticazione del vino. Benedetto, questa volta, non da un ministro dell'arte, ma dai ministri di Dio:

[48] *Ibid.*, p. 332.
[49] *Ibid., p. 334.*

> "E d'altra parte", sospirò, "non sono né i fisiologi né gli increduli quelli che demoliscono il cattolicesimo: sono i preti stessi le cui goffe opere estirperebbero le più tenaci convinzioni".
>
> Nella biblioteca domenicana un dottore in teologia, un predicatore, il reverendo Padre Rouard de Card, per mezzo di un opuscolo intitolato: *Sulla falsificazione delle sostanze sacramentali*, non aveva forse perentoriamente dimostrato che la maggior parte delle messe non era valida perché le materie del culto erano state sofisticate dai commercianti?
>
> Da anni gli oli santi erano adulterati con grasso di pollo, la cera con ossa calcinate, l'incenso con volgare resina e vecchio benzuino. Ma il peggio era che le sostanze indispensabili al santo sacrificio, le due sostanze senza le quali nessuna oblazione è possibile, erano state snaturate anch'esse: il vino con le ripetute aggiunte di acqua, con le illecite aggiunte di legno di pernambuco, di bacche di ebbio, di alcool, di allume, di salicilato, di litargirio...
>
> "Tutto questo non impedisce", pensò Des Esseintes, "che la prospettiva di essere continuamente imbrogliato, perfino alla mensa eucaristica, non è fatta per radicare credenze già deboli; e poi come ammettere questa onnipotenza che viene arrestata da un pizzico di fecola o da un sospetto di alcool?".[50]

In effetti, per il "vero artista", se un dio è onnipotente e vuole comunicare i suoi doni alla folla dei credenti, non dovrebbe arrestarsi di fronte a nessuna sofisticazione (i suoi sacerdoti, poi, non dovrebbero essere tanto ingenui da discettare pubblicamente sui rapporti tra "nuovi" metodi di produzione ed efficacia dei riti). Poiché, d'altro canto, il vero artista "nel suo genere" lavora "non meno bene del Dio in cui crede", neppure lui può esitare davanti alla scelta di comunicarsi ai buongustai sotto la specie di "vini di marca" ricostruiti secondo il metodo Pasteur. Questo, al fine di alimentare "ristoranti celebri". Poi, nel chiuso della sua dimora, alta e isolata dalla stazione della ferrovia, il vero artista può concedersi il *bouquet* d'un introvabile liquore di lusso (o, almeno, così egli ama far credere). La diversa "ipocrisia" d'una bottiglia insieme "liturgica" (come un mito *vero*?) e "femminilmente moderna" (come una macchina davvero equivalente alla femmina più rara?):

> Tornò in sala da pranzo e, in quella cabina, si paragonò malinconicamente a un viaggiatore preso dal mal di mare. Si diresse barcollando verso l'armadio, considerò un poco il suo organo da bocca ma non l'aprì; e tolse dallo scaffale più in alto una bottiglia di

[50] J.-K. Huysmans, *A ritroso*, cit., pp. 246-248.

> benedettino, indugiando poi a contemplarla per la sua forma che gli sembrava suggestiva di pensieri a un tempo dolcemente lussuriosi e vagamente mistici.
>
> Ma per il momento restava indifferente guardando con occhio atono quella bottiglia panciuta, di un verde scuro, che altre volte evocava in lui le priorie del medioevo con la sua antica pancia monacale, la testa e il collo rivestiti di un cappuccio di pergamena, il suo sigillo di ceralacca rossa inquartato di tre mitrie d'argento su campo azzurro fissato al collo come una bolla papale da fili di piombo con l'etichetta scritta in sonoro latino su una carta ingiallita e come stinta dal tempo: *Liquor Monachorwn Benedictinorum Abbatiae Fiscanensis*.
>
> Sotto quella veste abbaziale, segnata con una croce e con le iniziali ecclesiastiche P.O.M., chiuso nelle sue pergamene e nei suoi legami come un'autentica Carta, dormiva un liquore color zafferano di squisita finezza. Distillava un aroma quintessenziato di angelica e di issopo frammisti a erbe marine il cui jodio e il cui bromo erano mitigati dagli zuccheri, e stimolava il palato con un ardore spiritoso dissimulato da una ghiotta delicatezza tutta virginale, tutta novizia, adescava l'odorato con una punta di corruzione avvolta in una carezza infantile e insieme devota.
>
> Quella ipocrisia che risultava dallo straordinario contrasto tra il contenente e il contenuto, tra la forma liturgica della bottiglia e la sua anima tutta femminile, tutta moderna, lo aveva già fatto meditare.[51]

"Viaggiatore preso dal mal di mare", Des Esseintes ricorre al suo raro liquore per superare l'accidia, e tornare a "meditare". Nel 1909, dopo aver "lungamente calpestata su opulenti tappeti orientali" una diversa "atavica accidia", dopo aver freneticamente discusso "davanti ai confini estremi della logica", i futuristi si risolveranno a distillare per la modernità un'arte concepita come ulteriore bevanda: "un alcool di ottimismo esaltatore".

[51] *Ibid.*, pp. 193-194.

Bibliografia

Fonti primarie

Carducci G., *Tutte le poesie*, Rizzoli, Milano 1964.
D'Annunzio G., *Prose di ricerca*, Mondadori, Milano 1958.
D'Annunzio G., *Prose di romanzi*, Mondadori, Milano 1963.
D'Annunzio G., *Versi d'amore e di gloria*, Mondadori, Milano 1968.
Huysmans J.-K., *A ritroso*, trad. it. di U. Dettore, Rizzoli, Milano 1953.
Morasso M., *Domus aurea*. La *reggia*, *la festa*, *l'amore a Venezia*, Bocca, Torino 1908.
Morasso M., *La nuova arma* (*la macchina*), Bocca, Torino 1905.
Morasso M., *L'imperialismo artistico*, Bocca, Torino 1903.
Morasso M., *Uomini e idee del domani* (*l'egoarchia*), Bocca, Torino 1898.
Papini G., *L'esperienza futurista*, La Voce, Firenze 1919.

Fonti secondarie

Bergman P., "*Modernolatria*" *et* "*Simultaneità*", Svenska Bokfoilaget, Uppsala 1962.
Camerana O., *E l'automobile piombò nell'arte*, in *Futurismo a Venezia*, supplemento a "La Stampa", 8 maggio 1986.
Jesi F., *Cultura di destra*, Garzanti, Milano 1979.
Martin M. V., *Futurist Art and Theory. 1909-1915*, The Clarendon Press, Oxford 1968.
Piscopo U., *Mario Morasso: anticipazioni e divergenze,* in *Questioni e aspetti del Futurismo*, *Ferraro, Napoli 1976*.
Sanguineti E., *L'estetica della velocità*, in *Poeti e poetiche del primo Novecento*, Giappichelli, Torino 1966.
Tessari R., *L'*"*imperialismo artistico*" *e il Futurismo*, *in Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Mursia, Milano 1973.

PARTE SECONDA

L'esperienza politica del futurismo italiano

Il futurismo e la politica.
Dal nazionalismo modernista al fascismo (1909-1920)

*Emilio Gentile**

Forse non sono pochi, ancora oggi e anche fra gli studiosi, coloro i quali considerano la politica del futurismo una deviazione dal cammino dell'arte, fatta per errore, illusione, opportunismo o comunque per motivi che non appartenevano alla natura estetica del movimento. Non sembra possibile spiegare altrimenti l'esaltazione del nazionalismo, la glorificazione della guerra e l'adesione al fascismo da parte di una avanguardia artistica, ormai unanimemente celebrata come uno dei movimenti rivoluzionari fondatori dell'arte moderna. La condanna irrevocabile delle idee e delle gesta politiche futuriste può essere attenuata solo dalla valorizzazione di alcuni elementi anarchici e persino bolscevichi, presenti fra gli artisti futuristi, e dalla scrupolosa rilevazione delle differenze e dei contrasti fra futurismo e fascismo. Un modo più sofisticato per banalizzare il problema è ridurre la politica futurista ad uno dei tanti espedienti propagandistici per dare maggiore pubblicità alle idee estetiche e agli assalti culturali contro la tradizione e il costume borghese. La politica futuristica non sarebbe quindi un problema da prendere sul serio. Una soluzione simile potrebbe essere confortata da un parere competente, quello delle autorità pubbliche che sorvegliavano le manifestazioni futuriste. I futuristi, per il prefetto di Milano del 1914, erano:

> veri esaltati i quali senza essere politicamente affatto rivoluzionari o repubblicani amano il rumore ed il disordine, perciò odiano la tranquillità e la pace che chiamano indegne dell'uomo moderno e ripetute volte qui a Milano ed altre città italiane si sono compiaciuti disturbare rumorosamente conferenze scientifiche, spettacoli teatrali e sempre ebbero la peggio, perché ovunque coi fischi ed altri mezzi più persuasivi il pubblico li fece tacere cacciandoli da ogni luogo.[1]

* L'autore desidera ringraziare il dott. Massimo Carli, il dott. Leonardo Clerici, la Fondazione Primo Conti e il dott. Paolo Bagnoli per aver consentito di consultare e utilizzare, per questa relazione, documenti inediti. Un particolare ringraziamento, per indicazioni sempre utili, al prof. Renzo De Felice, al dott. Luigi Goglia, al dott. Mario Missori e alla Fondazione Giovanni Agnelli che ha facilitato, in varie occasioni, il lavoro di ricerca.

[1] Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione Affari Generali e Riservati, cat. A 5G, I guerra mondiale, b. 103, f. 225/1, telegramma del 17 settembre 1914 (da ora ACS, MI, DG.PS, AGR).

Adottando un criterio di effettualità, si possono avere dubbi plausibili sulla serietà e persino sulla esistenza di una politica futurista, come parte importante nella natura e nella storia del movimento. Illusione, errore, propaganda, opportunismo possono essere accettati, da questo punto di vista, come moventi delle gesta politiche futuriste.

Ma un criterio simile è poco adeguato a definire, da un punto di vista storico, la logica di un atteggiamento e di un impegno concreto nella politica, che caratterizzarono dal 1914 al 1920 un periodo decisivo della storia del futurismo. Quale che sia il giudizio di effettualità, rimane il problema di comprendere i motivi delle scelte politiche del futurismo, che influirono notevolmente sulla vita del movimento. Quanto ai rapporti con il fascismo — nel periodo del 1919-20 qui preso in considerazione — è necessario rilevare le differenze e i contrasti fra futurismo e fascismo, ma è anche necessario non trascurare le affinità, e rintracciare le origini, individuare le ragioni di un legame che non fu accidentale dato che, dopo una rottura temporanea, fu riallacciato e durò, nonostante i dissensi, fino alla fine del fascismo. Si può ritenere un errore considerare la politica un aspetto importante del futurismo, ma è certo che i primi a commettere questo errore furono i futuristi stessi, e sarebbe comunque interessante capire perché e come essi errarono, impegnandosi appassionatamente nel tentativo di realizzare un loro mito dello Stato nuovo.

Il mio proposito, in questa relazione, non è di affrontare tutti questi problemi e ripercorrere le vicende del futurismo politico. Ho già avuto occasione, in passato, di studiare la politica di Marinetti e i rapporti ideologici del futurismo con il fascismo.[2] La relazione presuppone questi studi, ma propone nuove questioni, sulla base di documenti nuovi ed inediti, che integrano, o ampliano e, in qualche punto, modificano l'interpretazione della politica futurista e dei rapporti fra futurismo e fascismo, presentata nei miei studi precedenti. Verranno trattati distintamente due problemi principali: la formazione della politica futurista e il carattere dell'alleanza con il fascismo.

La politica del futurismo è una piccola tessera nella storia italiana del primo ventennio del Novecento e la sua effettualità, come capacità di conseguire risultati concreti corrispondenti ai propositi, fu molto scarsa; ma penso che essa sia un'esperienza degna di attenzione per co-

[2] Mi riferisco *a Le origini dell'ideologia fascista*, Laterza, Roma-Bari 1975, e a *La politica di Marinetti*, in "Storia contemporanea", 1976 (ora, con modifiche e aggiunte, in E. Gentile, *Il mito dello Stato nuovo dall'antigiolittismo al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1982). Mi pare che le ricerche sul futurismo politico, fatte in anni più recenti, anche quando ignorano questi due contributi critici e documentari, abbiano sostanzialmente confermato la validità delle questioni poste un decennio fa, sia per la politica di Marinetti che per i rapporti con il fascismo. Per quanto riguarda la definizione del "radicalismo nazionale", adottata nelle pagine che seguono, si rinvia a Il *mito dello Stato nuovo,* pp. 3-29.

noscere meglio il ruolo del radicalismo nazionale nella crisi del sistema liberale e nell'origine del fascismo. In questa prospettiva considero la politica futurista una manifestazione del "nazionalismo modernista", termine col quale si vuol definire un atteggiamento mentale sorto in Italia all'inizio del Novecento, come risposta al problema della modernità da parte della cultura politica italiana che si richiamava alla ideologia nazionale. Questo nazionalismo non aveva gli occhi rivolti al passato per rifiutare il presente, ma guardava al futuro; aveva una propria immagine-mito della "vita moderna" e considerava l'industrializzazione un processo inevitabile per consolidare la nazione e accrescere la sua potenza. L'italianismo, la convinzione che l'Italia doveva avere un ruolo di grande protagonista nella vita moderna, era il presupposto del nazionalismo modernista e il principale elemento di connessione ideale fra il futurismo e gli altri movimenti del radicalismo nazionale, anche se contrastanti con le sue idee artistiche e il suo disprezzo per la tradizione. Mito della modernità, italianismo, volontà di potenza delimitarono l'ambito ideale del nazionalismo modernista, che operò come fattore di simbiosi fra movimenti radicali di destra e di sinistra, preparando l'ambiente favorevole alla formazione del fascismo.

II nazionalismo modernista fu caratterizzato dall'*entusiasmo per la modernità* e da un *senso tragico dell'esistenza*. Questi due aspetti erano conciliati in una particolare visione della modernità percepita come un'esplosione di energie umane e materiali, che non aveva precedenti nella storia dell'uomo e inaugurava una nuova epoca di espansione della vita attraverso la lotta. Enrico Corradini aveva definito efficacemente, prima del futurismo, questo senso entusiasta e tragico della modernità:

> la vita è oggi grande e possente come non fu mai, ed è iniziatrice di un avvenire più grande e possente ancora [...]. In questa epoca, in cui noi siamo, il ritmo della vita è straordinariamente violento e fulmineo. È dato dalle macchine colossali e terribili del lavoro e della distruzione, che sono qualcosa di mezzo per il loro organismo vivente, velocità e forza, tra l'uomo e la natura, tra la volontà dell'uomo e le energie della natura [...]. Lo spirito che come tempesta mondiale muove le moltitudini inconsapevoli, è lo spirito della nuova vita, e sembra tutto travolgere, perché non sono ancora sorti i nuovi uomini consapevoli che abbiano l'animo pari alla nuova virtù deI mondo e siano forti sopra le nuove forze. Qui è l'immensa tragedia del presente, e l'epopea dell'avvenire sarà nella vittoria dell'uomo sopra gl'istrumenti e le forze della vita, formidabili come non furono mai.[3]

[3] E. Corradini, La vita estetica, in "Novissima", 1903, ora in Id., Scritti e discorsi (1901-1914), a cura di L. Strappini, Einaudi, Torino 1980, pp. 64-65. In questa prospettiva, è da tener presente so-

Da questa visione della modernità nasceva l'esaltazione irrazionale e vitalistica delle forme nuove della vita moderna, dominata da una legge ferrea di "massima intensità, massima velocità e quindi massimo sforzo per i massimi atti di creazione e di distruzione".[4] L'automobile e l'aereo divennero i simboli della modernità per il nazionalismo modernista, che assunse lo spirito agonistico come principio di una nuova etica per i singoli e per le collettività.[5] Dopo aver visto una gara automobilistica a Brescia, Boccioni annotava nel diario il 2 settembre 1907: "La vittora è italiana [...] Mi sembra di vedere gli eroi nuovi. Sarà vero? Certo che in quelle corse meravigliosamente fantastiche c'era l'idealità eterna della conquista", e concludeva: "Ho bevuto molto alla Gloria della nuova Italia".[6] Il traguardo era per Boccioni "il meraviglioso simbolo della modernità".[7] Mario Viana, nazionalista e sindacalista rivoluzionario, attribuiva allo sviluppo dell'industria automobilistica un valore morale perché eccitava lo spirito di iniziativa nei giovani e alimentava la frenesia della velocità che "ammala l'individuo di una febbre di volontà e di conquista".[8] Nel 1909, il volo di Bleriot fu salutato da Mussolini come segno della nuova vitalità moderna: "noi ci sentiamo portati alla vita multipla, armonica, vertiginosa, mondiale".[9] Nello stesso anno il futurismo si unì a questa esaltazione dionistica della modernità, presentandosi come "il più logico programma intellettuale di una gioventù virilmente educata nell'amore degli *sports* violenti", "avida di originalità temeraria e anelante verso una vita avventurosa, energica, quotidianamente eroica".[10] Il futurismo portò al nazionalismo modernista nuove idee e simboli della modernità, ma soprattutto recò una volontà di lotta contro la tradizione e il mito di una rapida e violenta rivoluzione culturale e morale che, muovendo dal campo dell'arte, avrebbe dovuto trasformare radicalmente ogni aspetto della vita italiana, e per dar vita alla nuova "Italia futurista". Per i futuristi, la modernità era una civiltà integrale, una forma di vita totale che non poteva essere limitata ad un aspetto dell'esistenza, ma doveva coinvolgere e permeare la cultura e il costume,

prattutto l'opera di Mario Morasso, che diede un'espressione complessiva e articolata di questa particolare visione della modernità. Sul rapporto futurismo-modernità resta fondamentale Pàr Bergman, "*Modernolatria*" *et* "*Simultaneità*", Svenska Bokförlaget, Uppsala 1962.

[4] E. Corradini, La *nuova bellezza del mondo*, *in* "Il Regno", 1905, ora in Id., *Scritti e discorsi*, cit., p. 119.

[5] Cfr. G. Papini, *La festa dell'energia*, in "Il Regno", 18 giugno 1904.

[6] U. Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, *a* cura di Z. Birolli, Feltrinelli, Milano 1971, p. 255.

[7] U. Boccioni, *Opere complete*, F. Campitelli, Foligno 1927, p. 12.

[8] M. Viana, *Sciopero generale e guerra vittoriosa. Contributo di agitazione contro la democrazia. Statuto dei gruppi nazionalisti italiani*, Tipografia Sella e Guala, Torino 1910, pp. 39-40.

[9] B. Mussolini, *Bleriot*, in "Il Popolo", 28 luglio 1909, in Id., *Opera omnia*, a cura di E. e D. Susmel, La Fenice, Firenze 1951, vol. II, p. 194.

[10] F. T. Marinetti, *Prefazione futurista a* "*Revolverate*" *di Gian Pietro Lucini*, ora in Id., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1968, pp. 23-30.

il paesaggio e le istituzioni, i valori e i comportamenti. E poiché, secondo i futuristi, lo spirito della modernità in Italia si era manifestato interamente nel futurismo, spettava ad essi ispirare, promuovere e realizzare la rivoluzione modernista italiana.

Il futurismo stabilì fin dalla nascita una connessione fra modernismo e italianismo, come fondamento e scopo della sua attività. All'origine di questa connessione vi era un misto di complesso di inferiorità e presunzione di grandezza, prodotto dal confronto con altre nazioni più progredite e moderne che già dominavano la scena mondiale. Marinetti aveva scoperto la sua fede italianista negli scontri violenti con gli studenti di altre nazionalità ad Alessandria d'Egitto. Questo stato d'animo è rivelato efficacemente da una nota di diario di Boccioni, del 13 giugno 1907: "Sono scoraggiato. La paura continua che mi tiene è di appartenere ad una razza che fatalmente deve stare in seconda linea perché ha molto e meravigliosamente agito".[11] Ma subito si riscuoteva con l'entusiasmo per la modernità, che stava cominciando a risvegliare l'Italia dal suo "sogno stanco"[12] per avviarla a vivere nel ritmo della vita moderna:

> Gli italiani d'oggi escono, fortunatamente, da quello che fu chiamato il periodo *preindustriale*. Ma quasi tutti se ne ritrovano indolenziti o con le ossa rotte... La meravigliosa atmosfera giovane che si va formando e nella quale l'Italia si avvia a divenire una grande potenza lavoratrice e militare, quest'atmosfera, è poco adatta per polmoni avariati dalla polvere delle biblioteche e dei musei e dal fetore secolare degli scavi. L'ombra del monumento nazionale ha fiaccato fino ad oggi la virilità italiana ed ogni malcontento cerca pace nella cultura.[13]

I futuristi non avevano dubbi: l'Italia si trovava sulla soglia di un nuovo periodo della sua storia, in cui avrebbe potuto conquistare grandezza e potenza; il futurismo stesso, nel campo dell'arte, era l'anticipazione di un nuovo primato italiano:

> Oggi l'Italia è un paese giovane e forte che diverrà grande e basta! Tutto è da rifare spiritualmente, quindi esteticamente. Invece ci si attarda nella coltivazione delle muffe del passato. [...] In Italia non manca il denaro, non manca la forza: mancano i cervelli moderni [...].
>
> Constatiamo che l'aspirazione plastica che guida noi futuristi

[11] U. Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, cit., p. 245.
[12] U. Boccioni, *Opere complete*, cit., p. 310.
[13] *Ibid.,* p. 39.

> italiani è per lo meno di un secolo in anticipo sulla sensibilità artistica italiana. Ma una luminosa speranza ci guida nel buio dell'ignoranza e dell'indifferenza del nostro paese. È la certezza che nella fatale e futura distribuzione del lavoro tra le razze, all'Italia sola sarà dato di rinnovare un supremo ideale estetico in cui potranno riconoscersi gli uomini superiori di razza bianca! È troppo grande il nostro sogno?... La situazione geografica, le qualità del nostro temperamento, la nostra popolazione crescente, il predominio nel Mediterraneo e la storia degli ultimi anni ci fanno molto sperare. Come in politica, così in arte, noi preconizziamo l'Italia unica erede futura della latinità![14]

L'italianismo era un sentimento potente e diffuso fra le nuove generazioni; la sua influenza si fece sentire oltre le tradizionali divisioni politiche, contagiando anche alcuni gruppi della sinistra rivoluzionaria e preparando il terreno ideale per incontri e convergenze fra movimenti radicali di destra e di sinistra, sotto il comune mito di una nuova italianità. È ben noto, per esempio, lo scambio di simpatia, di idee e di uomini fra movimento nazionalista e sindacalismo rivoluzionario, specialmente con la guerra di Libia. Dopo l'impresa coloniale, l'anarchico Carrà si convertì all'italianismo: "Rinnegare il nazionalismo vuol dire assoggettarsi al nazionalismo d'altri".[15] Non tutti i futuristi erano nazionalisti ma l'italianismo divenne uno dei più forti motivi di coesione ideale della "solidarietà futurista", favorì il reclutamento di nuovi adepti e fu un tramite per l'unione con altri gruppi, come nel caso di "Lacerba". Futurismo, per Papini, significava sì "accettazione completa della civiltà moderna", ma per lui era soprattutto fede in "un'Italia più grande dell'Italia passata, più degna del suo avvenire e del suo futuro posto nel mondo, più moderna, più avanzata, più all'avanguardia delle altre nazioni".[16] L'italianismo, infine, fu decisivo nel dare impulso all'interventismo politico futurista, nel definire il suo orientamento e i suoi obiettivi, delimitando pregiudizialmente il campo delle sue scelte nella lotta sia contro la cultura borghese e il sistema liberale sia contro i partiti della sinistra umanitaria e internazionalista. L'essenza dell'atteggiamento politico futurista fu definita una volta per tutte da Marinetti nel 1913, dopo la conquista della Libia:

[14] *Ibid*, pp. 6-8.

[15] Lettera di Carrà a Soffici del 12 giugno 1913, ora in *Archivi del futurismo*, a cura di M. Drudi Gambillo e T. Fiori, De Luca, Roma 1959-1962, vol. I, p. 271. Cfr. anche C. Carrà, *La mia vita*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 122.

[16] G. Papini, *Perché sono futurista*, in "Lacerba", 10 dicembre 1913.

> La parola *Italia* deve dominare su la parola *libertà*. La parola libertà che aveva il suo valore assoluto di violenza e di rigenerazione nella bocca di Garibaldi e di Mazzini è diventata una parola imbecille e sciupata nella bocca di un Turati o di un Bissolati antilibici Mentre invece la parola Italia ha oggi il suo massimo fulgore e il suo massimo valore dinamico e combattivo! Per noi internazionalismo vuol dire mascherare di frasi vuote una preoccupazione egoistica e paurosa di pelle e di ventre. Internazionalismo significa essere assorbiti o schiacciati da un nazionalismo straniero.
>
> Tutte le libertà e tutti i progressi ma nel cerchio ideale d'una nazione sempre più futurista!
>
> Tutte le libertà salvo quella d'essere vigliacchi... Una nazione ferocemente anticlericale e antisocialista. Si convincano i socialisti che noi rappresentanti della gioventù artistica italiana combatteremo con tutti i mezzi e senza tregua i loro vigliacchissimi tentativi contro il prestigio politico militare e coloniale dell'Italia. I futuristi ingrossano le loro file di giorno in giorno. I socialisti sappiano dunque che i loro sforzi per scoraggiare la nazione e interrompere il meraviglioso progresso saranno da noi sistematicamente combattuti con tutte le violenze. Noi siamo nazionalisti futuristi e perciò ferocemente avversi all'altro grande pericolo imminente: il clericalismo con tutte le sue propaggini di moralismo reazionario, di repressione poliziesca, di professoralismo archeologico e di quietismo rammollito o affarismo di partito.[17]

L'italianismo fu una pregiudiziale insormontabile per il movimento futurista. Le simpatie per i rivoluzionari di sinistra come anche i vari tentativi per nazionalizzare il sovversivismo, prima e dopo la guerra mondiale, non intaccarono mai il nucleo nazionalista del movimento futurista e non valsero a dargli un orientamento fuori dell'orbita dell'italianismo. Per il futurismo, l'italianità era una categoria esistenziale, sublimata in un mito culturale. Così come non eleborarono un concetto sociologico della modernità, i futuristi non si preoccuparono di definire la loro idea di italianità in termini teorici. Marinetti si limitava ad asserire: "il futurismo è nazionalismo antitradizionale che ha per base il vigore inesauribile del sangue italiano".[18] Boccioni attribuiva alla "razza italiana" le doti di sintesi e multanimità che rivelavano la sua vocazione alla universalità e la rendevano superiore ai nordici, "gotici quindi inferiori", alla "aridità propria della razza spagnuola" e al "freddo buon gusto accademico dei francesi".[19] Il futurismo rinnova il primato della raz-

[17] *Grande serata futurista*, in "Lacerba", 15 dicembre 1913.
[18] F. T. Marinetti, *Lettera aperta al futurista Mac Delmarle*, in "Lacerba", 15 agosto 1913.
[19] U. Boccioni, *Opere complete*, cit., pp. 71-72.

za italiana, che con esso "riacquista in arte il suo fatale predominio sul mondo": uno "stile universale non soltanto per l'Europa ma per tutti gli uomini di razza bianca non può rifiorire altrove che in Italia", e lo stile, precisava Boccioni, è legato alla nazionalità, è la "espressione plastica di una razza" che non si crea "con la volontà e con la cultura" ma "nasce e si sviluppa spontaneamente dalla profonda volontà di una razza sulle basi della sua fondamentale e caratteristica sensibilità".[20] Il carattere fondamentale della sensibilità italiana era lo spirito costruttivo e organizzativo, che, con il futurismo, "torna a dominare nell'arte della nostra epoca": i futuristi "aprono un periodo definitivo e imperialista come spirito senza per questo tornare a Giove o a Minerva [...]. Così l'imperialismo in politica non può significare ritorno al clericalismo e alla tirannia".[21]

Quest'ultima affermazione indicava il principale punto di differenziazione del nazionalismo futurista dall'altro movimento nazionalista, rappresentato da Enrico Corradini e dall'Associazione Nazionalista Italiana. Se era comune ai due movimenti il nazionalismo modernista e la volontà di attuare una "intensificazione della italianità" attraverso l'assimilazione della modernità, erano differenti e contrastanti le idee e i modi per attuare la fusione. La divaricazione fra i due movimenti fu determinata principalmente dall'atteggiamento verso la tradizione e l'italianità. Per Corradini, era la tradizione storica che fondava il senso di italianità; la tradizione era il cemento di coesione ideale per assicurare la compattezza della nazione di fronte alle sfide della modernità.[22] La fusione di italianità e modernità doveva avvenire nel culto della storia e nel mito della romanità, che si manifestava anche nello spirito della vita moderna. Il futurismo rifiutò di fondare il suo senso di italianità nella tradizione storica e di legittimare il suo nazionalismo con il richiamo ad una grandezza passata, sia pure concepita miticamente come idea-forza per una grandezza futura. Modernità e tradizione storica erano incompatibili perché la modernità aveva rotto "la catena genetica del passato"; il mondo moderno era figlio di se stesso e il futuro era la bandiera etico-politico-sociale dell'italiano moderno:[23] "Noi italiani moderni siamo senza passato", proclamò Boccioni.[24] Negli anni della guerra, quasi a voler opporre un nuovo motto all'esortazione storicista di Foscolo,

[20] *Ibid.*, pp. 73.-74 e 78-79.

[21] *Ibid.*, pp. 161-164.

[22] E. Corradini, *La vita che non muta*, in "Il Giornale d'Italia", 26 dicembre 1904, ora in Id., *Scritti e discorsi*, *cit.*, pp. 81-87.

[23] F. T. Marinetti, *Prefazione*, cit., p. 25.

[24] U. Boccioni, *Opere complete*, cit., p. 81.

Ugo Tommei incitava: "Aboliamo la storia!".[25] Il futurismo era antistoricista e considerava il culto della tradizione l'ostacolo principale alla fusione di italianità e modernità: "questo continuo, ignobile antagonismo tra il passato e il presente — scriveva Boccioni — produce la nostra debolezza artistica, politica, sociale".[26] Anche se Boccioni manifestava simpatia per la "fede nazionalista" di Corradini, il culto della tradizione restava un elemento di irriducibile contrasto.[27] Il movimento nazionalista di Corradini concepiva la nazione "soprattutto attraverso la storia" ed era perciò politicamente autoritario, conservatore e clericale, mentre il futurismo propagandava un nazionalismo libertario "più fecondo di coloro che non fanno altro che tirar fuori le aquile romane e il secolo dei Medici";[28] "un'opera energica di svecchiamento e di liberazione" affinché l'Italia potesse "riprendere il suo posto di creatrice e precorritrice", dopo esser rimasta a lungo "alla coda delle grandi nazioni".[29] I futuristi non erano eredi che dovevano riscattare o emulare una grandezza del passato ma erano gli anticipatori di una nuova ed originale grandezza, che poteva sorgere ed affermarsi solo distruggendo la tradizione e il culto della storia:

> Bisogna avere il coraggio di distruggere e calpestare anche quello che ci è caro per abitudine. Bisogna mutilare i rami vecchi e inutili, procedere nudi e feroci e guardare in avanti fino allo scoppio delle pupille. Bisogna prender partito, infiammare la propria passione, esasperare la propria fede per questa grandezza nostra futura che ogni italiano degno di questo nome sente nel suo profondo, ma che desidera troppo fiaccamente! Ci vuole del sangue, ci vogliono dei morti. Il risorgimento italiano è stato fatto alla chetichella, da persone per bene, con troppo poco sangue. Bisognerebbe impiccare, fucilare chi devia dalla idea di una grande Italia futurista [...].
>
> Noi futuristi vogliamo dare all'Italia una coscienza che la spinga sempre più al lavoro tenace, alla conquista feroce! Che gli italiani abbiano finalmente la gioia inebiente di sentirsi soli, armati, modernissimi, in lotta con tutti e non pronipoti assopiti di una grandezza che non è più la nostra! Disgraziatamente l'italiano, che sa giuocare la vita per una femmina, è incapace di imporsi una disciplina, un amore ideale lontano, di concepire astrattamente il dovere, Ia patria e Ia solidarietà.[30]

[25] U. Tommei, *Aboliamo la storia*, *in* "L'Italia Futurista", *7* maggio 1917.
[26] U. Boccioni, *Contro la vigliaccheria artistica italiana,* in "Lacerba", 1° settembre 1913.
[27] *L'Elettrocultore*, *Luigi Federzoni,* in "Lacerba", 15 maggio 1914.
[25] G. Papini, *Il significato del futurismo*, in "Lacerba", 1° gennaio 1913.
[29] *Ibia*
[30] U. Boccioni, *Opere complete*, cit., pp. 8-9.

La rivoluzione modernista del futurismo voleva essere culturale e morale, per trasformare i valori, gli ideali e il costume degli italiani, per creare l'italiano nuovo della modernità: "le nostre violentissime affermazioni di fede nella modernità, soprattutto in Italia", esprimono "la necessità di divenire brutali, rapidi, precisi; la necessità di americanizzarci, entrando nel vortice travolgente della modernità".[31] La pedagogia futurista predicava un umanismo che era, insieme, disumanizzante e sovraumanizzante, individualista e nazionalista. Secondo il modello ideale di Marinetti, l'italiano moderno doveva avere l'odio del vecchio e del conosciuto, l'amore del nuovo e dell'imprevisto, l'orrore del quieto vivere, l'amore del pericolo e l'attitudine all'eroismo quotidiano, che doveva essere insegnato nelle scuole, praticato nella vita civile e cimentato nelle grandi sfide della guerra o della rivoluzione. Guerra e rivoluzione erano assunte, in senso soreliano, come esperienze pedagogiche per la formazione di una nuova etica del coraggio. Con lacerbiana sguaiataggine, Papini sintetizzava così l'etica bellicosa del futurismo:

> Guerra interna e Guerra esterna — Rivoluzione e Conquista: ecco la nostra storia. Per l'una o per l'altra noi siamo quello che siamo — cioè superiori ai figli delle bertucce. Noi dobbiamo combattere fra noi e contro gli altri se vogliamo che la civiltà vada innanzi. Conquista di terre e di ricchezza — conquista di verità e di libertà: vittime, vittime, vittime. Vittime assolutamente necessarie.
>
> II sangue è il vino dei popoli forti; il sangue è l'olio di cui hanno bisogno le ruote di questa macchina che vola dal passato al futuro — perché il futuro diventi più presto passato [...]. Tutta la vita del nostro tempo è un'organizzazione di massacri necessari [...]. La civiltà industriale, come quella guerriera, si nutre di carogne. Carne da cannone e carne da macchina.[32]

L'esaltazione della guerra fu un ingrediente essenziale dell'entusiasmo dei futuristi per la modernità: e la guerra, per i futuristi, non era una metafora retorica ma il combattimento armato fra i popoli.

Il futurismo separò nettamente il senso della modernità dal razionalismo e dallo storicismo; accettò l'idea del progresso ma non Io considerò come uno sviluppo evolutivo verso una umanità affratellata nella ragione e nella pace. Secondo Marinetti, invocare la pace dei popoli "non significa essere avveniristi, ma semplicemente castrare le razze e fare una coltura intensiva della viltà [...]. La meta lontana dell'anarchia, e

[31] *Ibid.*, p. 143.
[32] G. Papini, *La vita non è sacra*, in "Lacerba", 15 ottobre 1913.

cioè una dolce affettuosità, sorella della viltà, ci appare come un'immonda cancrena che prepari l'agonia dei popoli".[33] Una "doccia sanguinosa decennale" era invece necessaria per abituare i popoli a vivere nella modernità, che introduceva nella loro esistenza una brutalità nuova, intensificando i nazionalismi e i desideri di potenza, Dal 1909 i futuristi invocarono la guerra, e nel loro programma politico del 1913 chiesero una "più grande flotta e un più grande esercito", una politica estera "cinica, aggressiva, astuta", l'espansione coloniale.

Modernità, italianismo, mito della potenza definirono l'atteggiamento futurista verso la politica. La rivoluzione futurista tendeva per sua natura ad investire anche la politica. Nonostante il rifiuto della storia, i futuristi condivisero con il radicalismo nazionale il mito storico del Risorgimento come "rivoluzione italiana" incompiuta e si proposero di riprenderla e portarla al compimento, con una rivoluzione intellettuale e morale, per dare agli italiani una coscienza modernista. L'Italia aveva bisogno di una rivoluzione, proclamava Papini, ma di una rivoluzione *vera*, tale da "cambiare radicalmente *tutta* l'anima di molti uomini" perché l'opera rivoluzionaria "è quella che consiste nel mutare i sentimenti, nello svecchiare e ripulire i cervelli, nel dare abitudini di temerarietà e di follia".[34] I futuristi accettavano questa idea di rivoluzione, convinti di essere "chiamati alla storia" per realizzare in Italia la rivoluzione modernista. La guerra di Libia, la "settimana rossa" e infine lo scoppio della guerra europea furono interpretati dai futuristi come verifiche delle loro intuizioni e conferme della loro fede nella prossima trasformazione dell'Italia. Essi si convinsero che si stavano finalmente preparando le condizioni per estendere l'azione del futurismo alla politica.

Fino alla guerra mondiale, le manifestazioni politiche del futurismo erano state limitate a qualche manifesto, a qualche manifestazione irredentista contro l'Austria, alla esaltazione della conquista della Libia. Anticlericalismo, antisocialismo, antipacifismo furono le parole d'ordine più ricorrenti, accompagnate da un atteggiamento culturale antiborghese e sovversivo, che tuttavia non si concretò in gesti antistituzionali: neppure l'abolizione della monarchia era posta fra gli obiettivi immediati della politica futurista. Ma, a partire dalla guerra di Libia, l'interesse per la politica diviene più intenso e più presente nelle manifestazioni futuriste. L'impulso ad una azione politica è provato da una lettera di Marinetti a Papini, scritta nell'ottobre 1913, per protestare contro l'articolo *Freghiamoci della politica*, pubblicato da Papini su "Lacerba"

[33] F. T. Marinetti, *La guerra sola igiene dei popoli*, ora in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 249.

[34] G. Papini, *La necessità della rivoluzione*, in "Lacerba", 15 aprile 1913. Sul concetto di radicalismo nazionale cfr. E. Gentile, *Il mito dello Stato nuovo*, *vit.*, pp. 3-29.

Il 1° ottobre 1913. I futuristi, scriveva Marinetti, avevano letto con piacere la "demolizione fortissima" della politica italiana fatta da Papini ma non condividevano il suo scetticismo:

> Siamo stati delusi nel non trovare una seconda parte che ci sembra assolutamente necessaria, anzi, indispensabile: quella che dovrebbe contenere le *speranze*, le *fiducie*, *i voleri* di noi futuristi, per purificare, svecchiare, accelerare la coscienza politica italiana. la mancanza di questa seconda parte ottimistica e piena di fede futurista rende, a nostro parere, pericoloso il titolo: *Freghiamoci della politica.*
>
> No, carissimo Papini: non possiamo fregarci della politica, né gridarlo come un invito pessimista ai giovani.
>
> Sono molti, questi; molte e molte migliaia, che ci domandano con angoscia e con fede una direttiva, un grido entusiasta, non soltanto artistico, ma anche politico e nazionale. L'arte è legata alla politica, e per quanto quest'ultima sia ora molto in ribasso in Italia, come del resto in molti altri paesi, la partita è tutt'altro che perduta [...].
>
> Il movimento futurista, come spettacolo e come azione feconda, riabilitante ed eccitante, forma un magnifico *pendant* alla campagna libica, fatta con ordine, precisione, accanimento ed eroismo. Fui in Tripolitania, lo sai. Fui e rimango pieno di fede nell'Italia militare, industriale, artistica e anche politica!
>
> È più facile strapparmi i testicoli che la fede in una Italia futurista, grande, geniale, prima nel mondo, inesauribilmente ricca di genii.[35]

Il richiamo della politica trovava una disponibilità favorevole nel futurismo, come in altri movimenti della nuova cultura che si richiamava all'ideologia nazionale. La pronta risposta dei futuristi alle seduzioni della politica non dovrebbe sorprendere più di quanto non sorprenda l'attivismo politico, per esempio, degli idealisti di scuola gentiliana, anch'essi convinti di aver conseguito per l'Italia, nel campo del pensiero, un primato che doveva attuarsi nella politica. Con il nazionalismo modernista, i confini fra cultura e politica tendono a dissolversi nel mito della "rivoluzione italiana". Per i futuristi, l'interventismo fu la prima tappa verso la realizzazione di questo mito.

Nel 1914, dopo Io scoppio del conflitto, i futuristi furono fra i pri' missimi interventisti e forse furono i primi ad organizzare manifestazioni di piazza per chiedere l'intervento in guerra contro l'Austria e la

[35] Fondazione Primo Conti, Firenze, Carte Papini. (Da ora FPC).

Germania, pilastri della cultura tradizionalista, dell'autoritarismo e del militarismo. I futuristi consideravano la Francia la loro seconda patria intellettuale, e ritenevano che l'Italia non poteva restare estranea a questa lotta della civiltà latina contro la barbarie teutonica: "Speriamo che anche l'Italia entri in azione al più presto a fianco della Grande Francia altrimenti è disonorata per sempre", scriveva il 27 agosto Carrà a Papini.[36] Marinetti minacciava di dare il segnale della rivoluzione se il governo, contro l'opinione pubblica, "ci volesse condurre contro la Francia, correndo dietro a dei vaghi compensi, che ci sarebbero poi lesinati o rifiutati, dai nostri due padroni, in caso di vittoria".[37] Il leader futurista scalpitava in attesa della "divina decisione" e l'attendeva addirittura da Giolitti "col suo praticismo realistico e antitradizionale".[38] Nell'interventismo futurista si ritrovano mescolati confusamente i motivi dell'interventismo rivoluzionario e di quello democratico. Propositi di espansionismo coloniale e mito della potenza italiana si univano ad un nazionalismo libertario che insisteva sulla lotta contro la "barbarie" tedesca in nome della "civiltà" latina.[39] Ma, al di là dei motivi specifici, i futuristi salutarono la guerra come la piena realizzazione del loro ideale di vita moderna, eroica, aggressiva. La guerra inaugurava un'epoca futurista, annunciò Marinetti:

[36]Il prefetto di Milano informava sulle dimostrazioni futuriste del 15 e del 16 settembre. Era, per il prefetto, un fatto che "per se stesso meriterebbe neppure di essere riferito: iersera al teatro Dal Verme dopo il primo atto dell'opera, noto futurista Marinetti sventolava da un palco una bandiera nazionale, mandando evviva a Francia e Italia. Nello stesso tempo da altro palco il futurista Carrà agitava non una bandiera ma un drappo informe di piccole dimensioni a due colori che parvero giallo e nero, poiché il Carrà lacerò subito il drappo. Pubblico numeroso occupato ad evocare cogli applausi gli artisti e maestro Puccini alla ribalta quasi non si accorse del fatto. Accorso subito funzionario di servizio fece sgombrare i due palchi e spettacolo continuò indisturbato fino alla fine. E stato dunque un fatto assolutamente isolato, individuale che non ha trovato menomo seguito nel pubblico, il quale anzi lo deplorò vivamente quando conobbe che autori erano due dei suddetti futuristi notoriamente esaltati. Stamane tutti i giornali vi accennano appena compresi quelli che sarebbero lieti riferire di una grande dimostrazione di simpatia alla Francia od ostile all'Austria. (Ivi) La dimostrazione del 16 avvenne nella galleria 'Vittorio Emanuele'.

Noti futuristi Marinetti e Buccione (sic) ed altri loro compagni nell'ottagono galleria Vittorio Emanuele sfoderarono una bandiera nazionale ed altra austriaca gridando: 'Viva la Francia, Viva la guerra, Abbasso l'Austria' e mentre lanciavano in aria manifesti con poche parole in favore della guerra contro l'Austria pubblico che affollava in quell'ora la galleria mostrò subito la più viva e sentita disapprovazione per quegli energumeni che non poterono vociare che brevissimi istanti perché intervennero subito funzionari ed agenti sempre vigilanti in Galleria come in altri pubblici luoghi di ritrovo. Nonostante resistenza vivissima incontrata, agenti poterono in breve ridurre quegli esaltati all'impotenza sequestrando intatte due bandiere. Marinetti, Buccione ed altri otto compagni furono condotti in questura e di la tradotti alle carceri ed oggi vengono denunciati autorità giudiziaria a termine art. 113 Cod. pen.". AGS, MI, DG.PS, AGR, cat. A 5G, b. 103, f. 225.

[37] F. T. Marinetti a Soffici, 6 agosto (1914), in *Archivi del futurismo*, cit., p. 343.

[38] F. T. Marinetti a G. Severini, 20 novembre 1914, *ibid*., p. 349.

[39] Cfr. per esempio, G. Papini, *Il dovere dell'Italia*, in "Locerba", 15 agosto 1914; A. Soffici, *Intorno alla gran bestia, ibid*.; G. Papini, *Ciò che dobbiamo alla Francia*, *ibid*., 1° settembre 1914; Folgore, *Spinta, ibid*., 29 settembre 1914.

> 1° questa guerra avvilupperà a poco a poco il mondo intero;
> 2° il mondo rimarrà in guerra (anche se vi saranno pause, armistizi, trattati, congressi diplomatici) cioè in uno stato aggressivo, dinamico, *futurista*, per 10 anni almeno. Bisogna dunque che il futurismo non solo collabori direttamente allo splendore di questa conflagrazione (parecchi di noi sono decisi a giocarvi la pelle energicamente) ma anche diventi l'espressione plastica di quest'ora futurista.[40]

Dopo la dichiarazione di guerra, alcuni futuristi, in testa Marinetti, partirono volontari, ansiosi di combattere: "Peso del tempo. *Impazienza*?... Quando?... Chi sa? Ordini contrordini. Speranze troncate... Sono al Fronte... *Fronte pensoso che aspetta*. Sotto cannoni austriaci che *non parlano*!!!", scriveva Marinetti a Mario Carli il 2 ottobre 1915.[41] Anche Boccioni aveva "l'ansia di battersi", pieno di entusiasmo, felice e sicuro che "l'Italia salirà ad altezze che nemmeno noi concepivamo".[42] Egli conservava il suo entusiasmo fra "fatiche inenarrabili. Sofferenze fisiche terribili",[43] perché l'esperienza di guerra acuiva la sua sensibilità per il sublime e il tragico: "La guerra è una cosa bella, meravigliosa, terribile. In montagna poi sembra una lotta con l'infinito. Grandiosità, immensità, vita e morte. Sono felice [...]. Sono felice e orgoglioso di essere soldato semplice e umile cooperatore all'opera grandiosa. W l'Italia!".[44] Oltre le esperienze personali, fu facile peri futuristi interpretare la guerra secondo le categorie del loro modernismo. Essi, forse per primi, operarono la trasfigurazione mitica dell'esperienza bellica, e diedero forma alla mitologia del combattentismo. Dal 1916 al 1918, il periodico fiorentino "L'Italia Futurista", fu il vero crogiolo dove, mescolando nazionalismo modernista, miti di guerra e aspirazioni di palingenesi sociale, furono elaborate le idee del futurismo politico del dopoguerra. La guerra, facendo irrompere violentemente la modernità nella vita degli italiani, divenne, per i futuristi interventisti, il "grande evento" creatore di una nuova epoca e faceva impallidire gli eroismi consacrati dalla storia:

> In tre anni di guerra s'è avuto tanti di quegli eroismi da riempir cento volumi scritti nel più sintetico dei modi [...]. Gli eroi della storia! La brutta figura di Pietro Micca dinanzi agli zappatori del Col di Lana. E chi sono i Cavalieri della morte del Carroccio di

[40] P. T. Marinetti a G. Severini, cit.
[41] Archivio Massimo Carli, Roma. (Da ora AMC).
[42] U. Boccioni a F. B. Pratella, 12 settembre 1915, in *Archivi del futurismo*, cit., p. 364.
[43] U. Boccioni a E. Cecchi, inizio novembre 1915, in U. Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, cit., p. 386.
[44] U. Boccioni a Puccini, ottobre-novembre 1915, *ibid.*, p. 386.

> fronte ai nostri nuclei *d'arditi*? [...]. Pallori di tutta la vecchia *storia* per la vita d'oggi.
>
> Aboliamo la storia.

La vita trionfava sulla storia. La guerra era festa rituale di rigenerazione collettiva che purificava dalle incrostazioni del vecchio uomo e preparava la nascita dell'uomo nuovo. Iniziava una nuova vita, tutta proiettata verso il futuro, in una condizione di entusiasmo catartico e creativo per gli italiani combattenti:

> La nazione è in guerra, fatto d'enorme importanza. Escirà quel che n'escirà. È come una partoriente dalla gestazione molto laboriosa. Potrebbe regalarci Napoleone e cavarsela con un aborto. Che ce ne importa? Noi sappiamo solo che deve darci di gran cose buone, ce lo siamo promesso e aspettiamo con piena fiducia. Nel frattempo le facciamo festa per impegnarla a fondo LA. Bisogna tornare all'entusiasmo.
>
> Abbiamo per la nostra generazione un avvenimento primo e unico nella storia, dove la nostra nazione fa una figura magnifica. [...] Lasciamoci anche per poco vivere da questo senso di festa. [...] Prepariamoci un domani frenetico.[45]

L'adesione dei futuristi alla guerra fu totale e disciplinata. I futuristi combatterono bene, pronti a sostenere l'azione delle autorità militari e di governo, minacciando di rappresaglia i dubbiosi della vittoria, ed esaltando i capi militari al di là d'ogni possibilità di critica. L'accettazione della guerra non poteva lasciare incrinature per lo scetticismo. Prima illusi dalla convinzione di una guerra breve, poi assorbiti interamente nelle sue sofferenze, i futuristi mantennero il loro entusiasmo volontario e si lasciarono travolgere dal vortice della modernità che la guerra, secondo loro, aveva scatenato, certi che, per se stessa, la guerra avrebbe accelerato la rivoluzione futurista, ed aperto alla nazione le vie della grandezza futura. Grande e sacra legge della vita, come la definiva Marinetti, la guerra era "l'unico timone di profondità della nuova vita aeroplanica che prepariamo"; per l'Italia, "nazione povera e prolifica, la guerra è un affare: acquistare colla sovrabbondanza del proprio sangue la terra che manca", ed anche una scuola di modernità perché "svilupperà la ginnastica, lo sport, le scuole pratiche d'agricoltura, di commercio e industriali", "ringiovanirà l'Italia, l'arricchirà d'uomini d'azione, la

[45] U. Tommei, Aboliamo la storia, cit., Id., Per un domani frenetico, in "L'Italia Futurista", 10 giugno 1917

vivere non più del passato, delle rovine e del dolce clima, ma delle proprie forze nazionali".[46] Ma soprattutto, per i futuristi, la guerra era la fucina di un'esperienza concreta di etica futurista, nella quale si forgiavano gli "italiani nuovi" che avrebbero rigenerato la nazione. Su "L'Italia Futurista" si preparò la simbiosi fra l'esperienza bellica degli arditi e il futurismo che generò il nuovo tipo di italiano, l'*arditofuturista*.[47] La guerra, infine, operava una rapida "intensificazione della italianità" che avrebbe potuto favorire la nazionalizzazione del sovversivismo e l'educazione patriottica del proletariato, "latinizzare e umanizzare il socialismo".[48] Sulla base di questa interpretazione della guerra, i futuristi iniziarono a rivendicare pubblicamente il ruolo di profeti armati della nuova Italia e si autonominarono ispiratori e guide della "rivoluzione italiana" per il dopoguerra. I propositi dell'azione politica futurista furono indicati chiaramente da Emilio Settimelli fin dal febbraio 1917:

> Ogni italiano vive oggi intensamente la vita dell'Italia e cerca di scrutare quali sono i suoi interessi.
>
> Questa educazione politica è un bene enorme. Non dovrà essere perduta quando — dopo la guerra — un grande partito nazionale darà il ritmo della nuova vita italiana.
>
> L'educazione dovrà continuarsi. Ormai la guerra — maestra severa — ha insegnato l'abc. Bisogna continuare.[49]

Con queste indicazioni, possiamo dire che inizi un nuovo corso nella politica futurista, ormai volta decisamente all'azione concreta. Probabilmente, l'idea di dar vita ad un partito politico futurista cominciò a maturare nel 1917, anche se non si può dire a chi spetti la sua paternità. Il 29 luglio, "L'Italia Futurista" pubblicò un articolo marinettiano, *Movimento politico futurista*, con grande evidenza tipografica, ma il contenuto raccoglieva, senza innovazioni, i manifesti politici del 1909, del 1911 e del 1913 per rivendicare così al futurismo il vanto e il merito di avere precorso la rinascita dell'italianismo. Di grande interesse invece, per il nostro problema, è l'articolo di Settimelli, *Il massacro dei Pancioni*, che possiamo considerare come il segno della svolta nella politica futurista, perché, senza rinnegare nulla delle idee precedenti, propone un orientamento notevolmente diverso e, per certi aspetti significativi, an-

[46] F. T. Ivlarinetti, *Contro Vienna e contro Berlino*, in "L'Italia Futurista", 25 luglio 1916.

[47] M. Carli, *Noi arditi*, Facchi, Milano 1919, p. IO.

[48] V. Rossi, *Impressioni di guerra di un socialista volontario*, *in* "L'Italia Futurista", 18 maggio 1917.

[49] E. Settimelli, *Qual è la nostra più grande Vittoria*, in "L'Italia Futurista", 25 febbraio 1917.

che nuovo. Questa svolta può essere indicata con l'affermazione di Settimelli che l'arte non era che "una parte del programma futurista. Sarà la parte più sviluppata, *ma non è certo la più importante*". E il senso della svolta era spiegato nelle dichiarazioni successive fatte per allontanare dal nuovo futurismo politico le avversioni e i pregiudizi che avevano accompagnato il futurismo artistico ed anche, probabilmente, le sue manifestazioni politiche. Settimelli, innanzi tutto, respinse l'immagine del futurismo come "una specie di superomismo e di aristocrazia assolutista":

> Il futurismo è democrazia.
>
> Noi siamo per la forza libera in qualsiasi posto si trovi e l'appoggiamo e l'ammiriamo. Riconosciamo tutti i diritti alle classi lavoratrici e produttrici e nel nostro programma è in prima linea: la difesa economica e l'educazione del proletariato.
>
> Il nostro nazionalismo è antitradizionalista ed eminentemente democratico.

L'altro aspetto, che caratterizza questa svolta nell'orientamento politico del futurismo, è la definizione della sua *praticità*, su cui Settimelli insisteva particolarmente per distinguere il futurismo politico dal movimento artistico, e respingere così le accuse di astruseria:

> Il futurismo che in arte spinge le sue audacie fino alla più totale e spregiudicata libertà è — nelle questioni di vita — eminentemente pratico.
>
> Il vero futurista sarà dunque deciso, esatto, chiaro, possederà il senso della vita, e sarà padrone di tutti i più moderni mezzi di lavoro.

Al tipo dell'"italiano nuovo" che il futurismo voleva creare, oltre i caratteri di virilità, spregiudicatezza, genialità, coraggio, Settimelli aggiunse ora un'altra qualità, generata dalla fusione della inventività artistica con il senso pratico e la capacità di azione insegnata dalla guerra. Questa qualità nuova del futurista politico era la "duttilità", come spiegava Settimelli nell'articolo *Duttilità futurista*, pubblicato da "L'Italia Futurista" il 9 dicembre 1917, importante anche perché contiene il primo annuncio della idea del partito:

> Il partito politico futurista che stiamo elaborando ci porterà in contatto con le masse e varerà il nostro grande sogno nella intera compagine nazionale rendendolo aspirazione di popolo. f...1
>
> Essere progressisti, innovatori, giovani, audaci è cosa importante che ci occupa e ci preoccupa, *ma non è il nostro scopo.*

> Si può essere progressisti, rinnovatori, giovani audaci senza essere *duttili*.
>
> La "duttilità" futurista sarà la nuova "tempera" dei nuovi italiani.

Dopo esser passati "dall'indagine più bizzarra alla più vermiglia trincea", i futuristi decidevano ora di "passare alla vita politica, di vivere a contatto con le maggioranze, di portare in esse il germe delle loro speranze e delle loro idealistiche sensibilità trascendenti", preparando il terreno per essere accolti favorevolmente, affinché "il pubblico non li scarti a *priori* per la loro multipla funambolica colorita profondamente italiana duttilità". Due mesi dopo, 1'11 febbraio 1918, "L'Italia Futurista" pubblicava il *Manifesto del Partito Futurista italiano*, scritto da Ma- rifletti, dove, oltre i motivi tradizionali del nazionalismo modernista, dell'italianismo e della pedagogia futurista, v'era di nuovo un corredo di riforme istituzionali e sociali, un significativo accantonamento del bellicismo e dell'antisocialismo, e una decisa presa di posizione contro il Vaticano e il clericalismo. Ma il punto più importante era la conclusione del manifesto, che sanciva la svolta del futurismo verso la politica attiva:

> Il partito politico futurista che noi fondiamo oggi, e che organizzeremo dopo la guerra, sarà nettamente distinto dal movimento artistico futurista. Questo continuerà nella sua opera di svecchiamento e rafforzamento del genio creatore italiano. Il movimento artistico futurista, avanguardia della sensibilità artistica italiana, è necessariamente sempre in anticipo sulla lenta sensibilità del popolo. Rimane perciò una avanguardia spesso incompresa e spesso osteggiata dalla maggioranza che non può intendere le sue scoperte stupefacenti, la brutalità delle sue espressioni polemiche e gli slanci temerari delle sue istituzioni.
>
> Il partito politico futurista invece intuisce i bisogni presenti e interpreta esattamente la coscienza di tutta la razza nel suo igienico slancio rivoluzionario. Potranno aderire al partito politico futurista tutti gli italiani, uomini e donne d'ogni classe e d'ogni età, anche se negati a qualsiasi concetto artistico e letterario.

Si trattava di una scelta in cui entravano, contemporaneamente, motivazioni ideali e calcoli pratici. AI genuino impulso per l'azione politica si univa la più pratica considerazione di riprendere l'iniziativa per rilanciare il movimento, che la guerra aveva disperso e privato di alcuni dei suoi principali esponenti, come Boccioni, in modo da consentirgli di avere un ruolo proprio nella lotta del dopoguerra. Questo insieme di

motivi è chiaramente rivelato da una lettera dell'agosto 1918, inviata a Marinetti da Mario Carli, per incitarlo a dar vita, dopo la fine di "L'Italia Futurista", ad un nuovo giornale e preparare la ripresa del futurismo. Futurista dal 1911, capitano degli arditi e fondatore, nel gennaio 1919, dell'Associazione degli arditi, Carli divenne, da questo momento, la figura più importante del futurismo politico, insieme con Marinetti, sia per le sue iniziative pratiche sia per la funzione di tramite e di "ideologo" della simbiosi fra arditismo e futurismo, prima, e fra arditofuturismo e fiumanesimo poi. La lettera dà una istantanea efficace della situazione critica in cui si trovava il futurismo e mostra in modo emblematico lo stato d'animo che fu comune a molti di questi "aristocrati del combattentismo"[50] — arditi, futuristi, fascisti, legionari dannunziani — e determinò gran parte delle loro scelte politiche subito dopo la fine della guerra:

> Mio caro Marinetti,
>
> ti ringrazio degli annunzi che hai mandato ai giornali. Io sono ormai in convalescenza. La mia ferita va molto bene, ma non potrò riacquistare l'uso della mano se non fra parecchi mesi. Questo fatto mi costringe a rimanere per qualche tempo militarmente inoperoso, e mi fermerò quindi a Roma. Ma tu sai che l'inazione mi uccide. Ho grandi volontà e possibilità di lavoro. L'abitudine ormai acquisita all'organizzazione e alla produzione *vitale* m'impedisce di rimanere inattivo anche per un sol giorno. D'altra parte l'astinenza forzata per quasi tre anni da tutto ciò che non è guerra, ha immagazzinato in me delle riserve immense di energia costruttrice, che hanno bisogno di essere prontamente impiegate.
>
> Il momento mi sembra favorevolissimo alla ripresa di un'azione futurista energica e significativa. Basta uno sguardo sommario per capire che il Futurismo è prossimo a naufragare nel silenzio e nell'incuriosità generale, se qualcuno di noi non interviene prontamente a richiamare l'attenzione dell'Italia su questo movimento di pensiero che è il più importante del secolo, e che è così strettamente legato alla guerra. L'Italia in questo momento attraversa un periodo di sano e forte ottimismo. La grande vittoria di Giugno ha creato un'atmosfera di relativa serenità e sicurezza che dispone favorevolmente l'attenzione pubblica verso la nostra azione risanatrice che *deve* marciare di pari passo con l'azione militare. Perché tacere, quando si può parlare utilmente? quando c'è tanto lavoro da compiere pel rinnovamento degli spiriti e delle coscienze? Credi tu che sia patriottismo questo rinunziare alla lotta futurista, o non

[50] Cfr. E. Gentile, Le *origini dell'ideologia fascista,* cit., pp. 95-132.

piuttosto disfattismo? Credo che nella mia condizione di ferito che avrà bisogno di una lunghissima convalescenza, io non potrò rendermi meglio utile all'Italia che facendo propaganda di Futurismo, cioè di antitedeschismo, di antiarcheologismo ecc. ecc. Non ti sembra?

II fatto che qui c'è Settimelli, le cui gigantesche possibilità di lavoro tu ben conosci, che io sono *Ardito* e *ferito*, e quindi inattaccabile, che tu ti sei gloriosamente battuto molte e molte volte, e sei stato *ferito*, mettendoci in una condizione di assoluta superiorità, ci permette di costituire, noi tre, un centro d'irradiazione del nostro complesso blocco di idee, alla cui propagazione provvederanno senza indugio i cento, i mille giovani italiani che sono con noi, e che aspettano da noi il segnale di ricominciare.

Molte cose bisognerebbe fare. Il nostro programma va dilatandosi di giorno in giorno e so bene che siamo destinati a costruire città e a convertire nazioni. Ma in attesa che la guerra si svolga, c'è necessario un giornale. Un forte e bel giornale bimensile o trimensile. Qualcosa di meglio anche dell'"Italia Futurista". Bisogna avere il coraggio di *non mollare* neanche un minuto. Bisogna convincersi che il tempo in cui si tace — a meno che non si combatta — è perduto. Ora, io e te abbiamo combattuto, e combatteremo ancora, Settimelli ha sostenuto altre battaglie non meno formidabili. Credo che noi tre dobbiamo stringerci e formare il vero e massiccio-caposaldo del Futurismo, iniziando subito, con la costituzione di un giornale, una potente offensiva di idee contro i nemici esterni ed interni della gloria e della giovinezza d'Italia.

Caro Marinetti, attendo da te, prontamente, con un'adesione completa e fraterna, la prova che sei tuttora i1 nostro carissimo ed energicissimo duce.[51]

L'incitamento di Carli non poteva non avere un pronto effetto sul "carissimo ed energicissimo duce", il quale aveva tutto il diritto di rivendicare, per il futurismo, il privilegio di avere invocato e voluto la guerra, di avere anticipato nelle idee e avviato nella pratica la "rivoluzione italiana", e di potere, cessata la guerra, guidare gli "italiani nuovi" alla conquista dell'Italia. Il 20 settembre, nella capitale, iniziò le pubblicazioni "Roma Futurista", organo del Partito Politico Futurista e "primo nucleo di futuristi politici attorno al quale — si legge nella dichiarazione di programma — si formerà la grande massa del partito che al momento opportuno organizzeremo con una organizzazione vasta e preci-

[51] AMC, Copia autografa. Mario Carli aveva aderito al futurismo nel 1911, come risulta da una lettera a Marinetti del 3 luglio di quell'anno da Firenze, dove comunicava di aver mandato "la mia piena adesione al Futurismo, del quale sarò in breve un campione convinto e battagliante". La lettera è conservata nell'Archivio Leonardo Clerici, Roma. (Da ora ALC).

sa". Nel febbraio successivo, sempre a Roma, vedeva la luce "Dinamo", mensile d'arte futurista diretto da Carli, Settimelli e Chiti, che si presentava, a sua volta, come "l'organo *intransigente* del movimento futurista artistico e del partito politico futurista".[52] Nel corso del 1919, l'azione futurista fu sostenuta da altri periodici, fra i quali soprattutto "I Nemici d'Italia", diretto dal futurista Armando Mazza, e "L'Ardito", diretto da Vecchi e Carli, ebbero un ruolo di rilievo nelle vicende del futurismo politico.

Fin dal primo numero, "Roma Futurista" raccolse numerose adesioni, specialmente dal fronte, di giovani soldati e ufficiali, artisti, intellettuali che, anche se non accettavano le idee estetiche del futurismo, erano pronti a sostenere il suo programma politico di rinnovamento radicale. Fra le prime adesioni giunsero quelle di Bontempelli, Ciarlantini, Cerati, D'Alba, Gaggioli, Volt, Rosai.[53] I motivi dell'adesione possono essere sintetizzati dalla dichiarazione di Bontempelli, il quale scriveva che, dopo le giovanili simpatie per il socialismo e l'anarchismo, aderiva ora per la prima volta ad un partito perché il PPF dava "la possibilità — *sognata e cercata da ogni uomo compiutamente intelligente* — di prender parte, in qualunque momento, alla vita di *azione diretta* della nazione e dell'umanità... senza necessità di rinunzie alla più cara parte di se stesso".[54] Il nuovo partito si presentava infatti con un programma aperto, senza la struttura dei partiti tradizionali: era una associazione di temperamenti affini che si univano, senza assoggettarsi ad una disciplina e ad una ideologia, per realizzare la "rivoluzione italiana". Questa rivoluzione, chiariva "Roma Futurista",

> tende a sovvertire i valori attuali, a dar voce ai veri rappresentanti della nazione, a mettere in valore le qualità create dalla guerra, a dare a tutte le classi educazione e coscienza italiana. È contro gli utopistici livellamenti. Per la libertà, per la fraternità, contro l'assurda uguaglianza.
>
> Per la dittatura dell'intelligenza in ogni campo, senza domandare al depositario della medesima a quale classe appartenga. Per il frutto del lavoro ai lavoratori. Per un ben inteso sindacalismo nazionale.[55]

In questo senso, i futuristi si dichiaravano e si sentivano "rivoluzionari", e non volevano confondersi, anche se avevano, come partito poli-

[52] "Dinamo", 1, febbraio 1919.

[53] Cfr. per un breve schizzo delle vicende del Partito futurista: G. Calderini, *Il Partito Politico Futurista,* in "La Stirpe", luglio, agosto, settembre, ottobre, dicembre 1939.

[54] M. Bontempelli, *Aderisco*, in "Roma Futurista", 10 novembre 1918.

[55] E. Rocca, *Orientarsi*, in "Roma Futurista", 13 luglio 1919.

tico, idee varie e confuse, con i partiti nazionali conservatori. Decisamente ostili al partito socialista, non volevano per questo, come scriveva Carli a Settimelli il 5 aprile 1919, vincolare all'antibolscevismo "la nostra azione indiscutibilmente rivoluzionaria, che però secondo me deve essere sempre antipussista. Alla larga da qualunque reazione!!! Rivoluzione *ad ogni costo* ma fatta da noi".[56] Anche Marinetti, dando continuamente direttive per il giornale a Carli, insisteva: "Dichiara con la forza la nostra passione per le idee rivoluzionarie e per il divenire-progresso dell'Italia":

> *Noi interventisti* — scriveva il 12 aprile 1919 — *faremo la rivoluzione italiana.*
> Bisogna precisare la nostra *volontà rivoluzionaria itliana*.[57]

Convinti di essere genuini rivoluzionari, i futuristi presero subito le distanze dal movimento nazionalista, schierandosi apertamente per la difesa delle libertà e assicuravano che la "rivoluzione italiana non avrebbe annullato le conquiste del proletariato".

Nella opinione prevalente fra i futuristi, tuttavia, il radicalismo della loro rivoluzione non avrebbe mai attentato all'esistenza della società capitalista.[58] L'atteggiamento antiborghese del futurismo era soprattutto avversione morale contro i valori, costumi, ideali di vita borghese che erano l'antitesi dell'ideale futurista di cittadino eroico. La rivoluzione futurista avrebbe spodestato, con mezzi legali o illegali, la vecchia classe dirigente, ed avrebbe creato la repubblica "democratica futurista", ma sarebbe stata opera di elementi della piccola borghesia, "scarsi ma sani, stretti da simpatie naturali in un nucleo saldo, minoranza leggera, poco bagaglio, cervello scarico di pregiudizi, intuizione profonda degli eventi e fiuto rapido del futuro [...]. Elementi borghesi perché tali sono nati, ma che la borghesia avevano già superata. Tanto è vero che hanno voluto e fatta la guerra, che la borghesia vera non volle e malamente fece": questa minoranza "da anni aveva il suo spirito a contatto della grande trasformazione, che avrebbe avuto un primo scoppio: la guerra, e ne avrà un secondo: la rivoluzione".[59] Nella visione futurista, la "rivo-

[56] FPC, Carte Settimelli.

[57] AMC.

[58] Cfr. per esempio: P. Borgomaneri, *Schifo schifooo SCHif000*!, *in* "I Nemici d'Italia", 18 *settembre* 1919; Noi, *Vendemmia*, *ibid.*, 2 ottobre 1919; B. Corra, *L'aristocrazia dei calli, ibid.*, 16 ottobre 1919; G. Bottai, *Stratificazione borghese, ibid.,* 30 ottobre 1919; Gimo, *Guerra al capitale*?, *ibid.*, 13 novembre 1919.

[59] G. Bottai, *Stratificazione borghese*, cit.

luzione italiana" rimaneva, nonostante le integrazioni pratiche introdotte per precisare i suoi obiettivi istituzionali e sociali, una utopia culturale, che voleva trasformare la politica, trasformandosi essa stessa in una nuova politica, concepita come attività plasmatrice dell'uomo. Funzione dirigente dell'aristocrazia intellettuale, selezionata dal "proletariato dei geniali" e pedagogia nazionale eroica e libertaria delle masse furono i capisaldi della politica futurista; e i suoi tentativi ambigui per aggregare le minoranze sovversive del proletariato furono sempre compiuti nella prospettiva della "rivoluzione italiana", concepita come rivoluzione alternativa e contraria alla "rivoluzione bolscevica". Questa rivoluzione avrebbe dato vita a una democrazia nazionalista e libertaria che, lasciando intatti i pilastri della società capitalista, avrebbe educato tutte le classi alla fede nella italianità, perché "*solo* dalla coesione più completa può venir fuori il *massimo bene* per tutti".[60] E da questa educazione sarebbe venuto su l'"italiano nuovo": uomo o donna, borghese o proletario, sarebbe stato un cittadino eroico che avrebbe avuto l'orgoglio italiano, il senso del mondo, lo spirito elastico e coraggioso, pronto alla rivoluzione e alla guerra, due eventi sempre necessari alla vita moderna per il suo inesauribile sviluppo verso il futuro. La "democrazia futurista" non avrebbe abolito lo Stato, "realtà umana", che doveva diventare "l'amministrazione di una grande azienda che si chiama patria appartenente a una grande associazione che si chiama nazione". In questo Stato il patriottismo sarebbe stato "semplicemente la sublimazione di quell'attaccamento rispettoso che le buone e forti aziende ispirano ai loro partecipanti".[61] La "democrazia futurista", individualista e libertaria, avrebbe realizzato per uomini e donne il massimo di libertà con il minimo di organizzazione di leggi e di coercizione, conciliando l'individuo a la collettività non per mezzo di istituti giuridici ma per mezzo della formazione di una comune mentalità futuristica, che avrebbe avuto nell'italianismo il suo fattore attivo di coesione e di solidarietà.

Nella politica estera, il futurismo attenuò notevolmente il suo aggressivo bellicismo e l'espansionismo. Durante la guerra, con un articolo di Paolo Orano, *La Dalmazia è italiana. Sarà italiana!*, pubblicato il 12 agosto 1917 come "manifesto futurista", "L'Italia Futurista" aveva rivendicato all'Italia la Dalmazia, accusando di tradimento quelli che non aderivano a questa rivendicazione, e aveva ammonito gli alleati che questa volta non ci sarebbe stata, come nel 1859 e nel 1866, una transazione, cioè "una Italia mutila, ancora una volta rassegnata nella sua mu-

[60] E. Settima, *Inchiesta sulla vita italiana*, Messaggerie italiane, Bologna 1919.
[61] F. T. Marinetti, *Democrazia futurista*, *in* Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 357.

tilazione. Non c'è Venezia Giulia, non c'è Istria, non c'è Fiume, non c'è per noi redenzione completa senza i cinquecento chilometri della costa dalmata, senza le isole dalmate, senza i sessanta chilometri di massima profondità della terra di San Gerolamo". Più ambiziosi propositi di espansione, per conquistare un primato nel mondo, furono manifestati, per esempio, da "La Rivolta Futurista" di Reggio Calabria, mentre la napoletana "Vela Latina" sperava che la guerra avrebbe distrutto il militarismo e affratellato l'umanità nella pace e nella giustizia di libere nazioni.[62] Questa varietà contrastante di posizioni si ritrova anche dopo la guerra: da una parte, abbiamo intransigenti rivendicazioni espansioniste che mirano all'Adriatico "mare italiano" o si spingono fino a Nizza, alla Savoia, alla Corsica "figlia bastarda anelante il ritorno al seno materno"; a Malta "gemella industre della verde Trinacria";[63] dall'altra, c'era chi, fautore di un futurismo politico internazionale, proclamava che l'uomo "non è LIBERO se non *è egualmente libero in tutto il mondo*", e che "amare la Patria più di se stesso non è futurismo", mentre è futurismo "amare il progresso dell'uomo in relazione all'Umanità e lavorare per essa".[64]

Il disegno, fin qui delineato, della politica futurista, all'indomani della fine della guerra, è naturalmente soltanto uno schizzo dei tratti essenziali, estrapolati da un caleidoscopico accozzo di idee e programmi, che affollarono la pubblicistica futurista. Certo, rispetto alla genericità delle asserzioni dei primi programmi, si riscontra uno sforzo evidente per dare al futurismo politico maggior concretezza, a prova di "praticità" o di "duttilità", dopo la svolta compiuta nel 1917. Ma ciò che è più notevole, e costituisce una svolta ancora più sostanziale nel futurismo politico, è il mutato atteggiamento verso la modernità. La "retorica della modernità" è ancora presente, ma meno ostentata che nel passato: l'ideale politico futurista dello Stato nuovo, così come si delinea nel dopoguerra, e soprattutto nei tentativi di sintesi ideologica fatti da Marinetti con *Democrazia futurista* (1919) e con *Al di là del comunismo* (1920), appare essere in netto contrasto con la modernità, sia nel senso descritto dal nazionalismo modernista, sia nel suo carattere proprio di una società di massa, sempre più dominata dalle organizzazioni, dai partiti, dall'intervento e dagli apparati dello Stato.

Rispetto a questa realtà, dove *l'organizzazione di massa* era in continua espansione nei confronti *dell'individuo*, il futurismo proponeva l'i-

[62] Cfr. per esempio: P. P. Carbonelli, *Dichiarazione*, in "La Rivolta Futurista", 1° dicembre 1916; M. De Leone, *Rolland apostolo di Pace*, in "Vela Latina", 15 gennaio 1916.

[63] M. Marmi, *La quindicesima battaglia,* in "L'Assalto", Firenze, 8 giugno 1916.

[64] C. Gasali, *Nazionalisti o internazionalisti?*, in "Roma Futurista", 13-20 aprile 1919.

deale di una società di individui che vivono e lavorano nell'"inferno economico" senza più l'entusiasmo per l'industrialismo, il macchinismo, la volontà di potenza e di espansione nel mondo, e soprattutto rinunciando a quella piena adesione alla modernità, anche disumanizzante e brutale, che era stata l'essenza del futurismo prima della guerra. Il futurismo politico abbandonava il nazionalismo modernista per recuperare, con un rinnovato patriottismo di tipo nazionalitario, gli ideali umanitari dell'individualismo anarchico, che in passato aveva spregiato come vili e indegni dell'uomo moderno? Forse il senso tragico dell'esistenza aveva preso il sopravvento sull'entusiasmo per la modernità? Una risposta a queste domande porterebbe la nostra analisi oltre il futurismo politico, ma il problema deve essere presente, per comprendere gli atteggiamenti politici del futurismo nel dopoguerra, specialmente in relazione ai rapporti con il fascismo.

Con la fondazione del partito iniziò la partecipazione autonoma e attiva dei futuristi alla lotta politica. Le principali vicende del futurismo politico, i suoi rapporti con l'arditismo, con il fascismo, con il fiumanesimo sono note, anche se manca ancora uno studio esauriente, condotto con criteri storiografici. Mi limiterò, pertanto, ad alcune considerazioni generali, dedicando maggiore attenzione ai rapporti fra futurismo e fascismo, per tentare di rispondere, sulla base di nuove ipotesi e di nuovi documenti, ad alcuni degli interrogativi che abbiamo posto all'inizio.

Nel 1919 e nei primi mesi del 1920, il futurismo politico cercò di influire sulla formazione dei nuovi movimenti nazionalisti radicali che emergevano dal combattentismo. La simbiosi con l'arditismo, l'adesione al fascismo, la partecipazione al fiumanesimo furono i momenti principali di questa tattica per imprimere il marchio futurista sull'attivismo della piccola borghesia nazionalista e ribelle, ma cercando anche di stabilire qualche collegamento con le minoranze della sinistra anarchica e bolscevica, per attrarle nella prospettiva della "rivoluzione italiana", in nome dell'odio comune contro l'ordine costituito. La politica del futurismo si svolse e si esaurì in questo tentativo, estinguendosi nel momento in cui i movimenti, ai quali esso si era legato, si trasformarono, uscendo dalla nebulosa del "diciannovismo", e accentuarono la loro autonomia con spirito sempre più diverso dal futurismo.

Dopo la fine della guerra, i futuristi politici si impegnarono nel dar vita al nuovo partito, con il proposito ambizioso di "incanalare le giovani forze italiane", le *autentiche*, in un unico grande partito di uomini decisi, sani, adoratori della vita, orgogliosi di essere italiani e sicuri del proprio destino".[65] Il partito si rivolgeva naturalmente ai combattenti e

[65] E. Settimelli, *Il Partito Futurista*, *in* "Roma Futurista", 30 aprile 1918.

soprattutto ai giovani: su quest'ultimo punto Marinetti era particolarmente sensibile, e si preoccupava di evitare che la polemica futurista potesse allontanarli:

> Non colpire *mai* i giovani *mai* — raccomandava a Carli[66] — *Criticano* un poco prima di essere *travolti* dalla marea futurista! Bisogna colpire la *vecchia Italia* falsa rammollita e seduta *che ci odia* e ci *combatte per non morire*.
>
> Tutto sempre deve essere perdonato ai giovani. Basta una parola, la mano tesa e sono *con noi*!

Il giovanismo fu uno dei miti principali del nuovo partito: "II domani ai giovani. Inchiniamoci dinanzi alla balda schiera che torna. Il loro dinamismo sarà quello che detterà le leggi che disciplineranno il mondo. Il mondo nelle loro mani!".[67] Secondo Bontempelli, il principio fondamentale della politica futurista doveva essere "la sostituzione della giovinezza alla vecchiaia nelle funzioni direttive", per questo il nuovo partito doveva educare la gioventù contro la vecchia scuola e contro la famiglia: "Si trascinino i giovani nelle dimostrazioni, si abituino alla rissa, si facilitino gli inizi delle professioni avventurose". Volt voleva che fosse abolita "l'immonda anzianità".[68] Il partito futurista, inoltre, doveva "diffondere nella nostra gioventù l'amore per la politica", ma portando nella politica uno stile nuovo di organizzazione e di vita, attraverso la formazione di "circoli politici", "saturi di giovinezza e di vitalità": "Lo *sport e l'arte* saranno legati intimamente alle nostre riunioni politiche"; ogni circolo futurista avrebbe avuto una palestra, un teatro e un cinematografo: "Il grande partito politico futurista sarà *gaio*, sarà cioè schiettamente italiano". Senza regole, statuti, teorie, il partito futurista era fondato sulle affinità di temperamento e sulla fede nell'italianismo:

> Eravamo amici. Ci consideravamo allievi di Marinetti. Ne seguivamo i consigli. Lo prendevamo "sul serio". Ed eravamo colti sapienti laureati. Eravamo uniti d'affetto come fratelli. Ci consideravamo tutti intelligenti e ci apprezzavamo vicendevolmente [...]. Contrariamente al primo gruppo non eravamo uniti da un precisa

[66] AMC, lettera non datata, probabilmente ottobre 1918.

[67] R. Gazzaniga, *Il mondo nelle mani dei giovani*, *in* "Roma Futurista", 30 dicembre 1918.

[68] M. Bontempelli, *Fabbricare la giovinezza*, in "Roma Futurista", 30 novembre 1918; Volt, *Aboliamo l'immonda anzianità*, *ibid.*, 20 novembre 1918.

> teorica. Ognuno voleva fare la sua rivoluzione. Una rivoluzione diversa dall'altro Cosa ci teneva uniti? Forse l'urlo della folla inviperita contro di noi. Eravamo stretti seppur disseminati per tutta l'Italia e ci volevamo bene.[69]

Fra gennaio e aprile furono costituiti i Fasci futuristi di Roma, Firenze, Cassino, Perugia, Taranto, Rovigo, Ferrara, Modena, Palermo, Brindisi, Piacenza, Napoli, Milano, Vittorio Veneto, Cagliari, Venezia, Stradella: alcuni erano composti da poche persone, studenti, giovani intellettuali, artisti e ufficiali; il Fascio di Taranto avrebbe avuto circa 200 soci, anche operai. Valutare la consistenza numerica e organizzativa del partito futurista è, allo stato della documentazione nota, molto difficile, ma penso sia realistico ritenere che la sua capacità di vita e di espansione organizzativa sia stata molto limitata. Abbiamo, in proposito, una testimonianza coeva di Settimelli, il quale riconosceva che l'alleanza con il fascismo e con D'Annunzio era stata utile al futurismo per uscire dall'isolamento. Commentando il primo congresso fascista su "I nemici d'Italia" del 16 ottobre 1919 (*Marinetti Mussolini D'Annunzio*), Settima lo definì un avvenimento importante per il futurismo e per la vita italiana:

> Per il futurismo perché, per la prima volta, esso si incunea concretamente in un largo movimento nazionale che ne accetta la collaborazione con fiducia entusiastica {Marinetti, Carli, Fabbri, Vecchi, Rocca, Gorrieri, futuristi, hanno le più grandi simpatie e la più grande fiducia del Fascismo).
>
> Per la vita politica italiana perché il gruppo futurista ingranaggiato in un modo o nell'altro in essa è garanzia per essa di rinnovamento, di spinta in avanti, di calore e genialità, di fedeltà alle forze della razza.
>
> Fino ad oggi il futurismo aveva avuto grandissima influenza, ma era rimasto isolato. Avremmo delle simpatie non delle alleanze.
>
> Di queste alleanze ci compiaciamo specialmente per ragioni di praticità.

Settimelli considerava fascismo e futurismo movimenti che collaboravano, e riconosceva al primo la caratteristica di "largo movimento nazionale". La sua valutazione ci sembra corrisponda esattamente al carattere effettivo del rapporto fra fascismo e futurismo: un rapporto che non può essere interpretato, come si è fatto e ancora generalmente si

[69] P. Masnata, Parole per Acquaviva, in G. Acquavita, Futurismo 1909 1920 1961, M. Gastaldi, Milano 1962, pp. 11-12

tende a fare, né come identificazione né come derivazione del fascismo dal futurismo. Il fascismo, come movimento politico, aveva origine autonoma ed era sorto dalla crisi del socialismo rivoluzionario o mussoliniano, anche se nella sua fisionomia originaria influì certamente, nel 1919, l'adesione dei futuristi specialmente attraverso la mediazione dell'arditismo civile. Si trattò quindi di una alleanza stabilita nel solco dell'interventismo e del combattentismo e nella prospettiva della "rivoluzione italiana" antibolscevica. Il fascismo del 1919 (che, è bene sottolinearlo, fu diverso dal fascismo del 1920, come questo era diverso dal fascismo del 1921, anche se permanevano elementi indubbi di identità nelle successive trasformazioni) aveva molti elementi affini con il futurismo, per la comune appartenenza al radicalismo nazionale, all'interventismo e al combattentismo.

Nelle agitazioni interventiste, i futuristi si trovarono accanto a Mussolini e nacque allora la loro ammirazione per l'uomo, ammirazione che fu determinante anche per i rapporti successivi, prima e dopo la conquista del potere da parte del fascismo. Il 15 novembre 1914, all'uscita del "Popolo d'Italia", Carrà scriveva a Prezzolini:[70]

> Hai visto il giornale di Mussolini? In lui non vedo ancora la *liberazione*. In lui vi sono ancora i tentacoli di certi dogmi *d'internazionalismo* — ma è bene una coscienza in formazione, e mi piace pensarlo così. In lui vi è il dramma di tutta la nostra generazione. Ammiriamolo se non altro per il coraggio che va dimostrando.

All'inizio del 1918, Settimelli aveva dichiarato a Mussolini la simpatia per il suo giornale che "si avvicina assai a quel tipo di quotidiano che si vagheggia di tradurre in realtà [...] colorito, vivace, polemico, tagliente, sintetico, suggestivo".

Un anno dopo, lo stesso Settimelli dava pubblicamente atto a Mussolini per il suo aiuto nella costituzione dei Fasci futuristi: "Siamo stati spesso da Mussolini e con Mussolini. Lo abbiamo trovato veramente in forma. Ingegno aperto e coraggioso, temperamento grandioso di lottatore. C'è stato di grande gioia constatare la sua fraterna simpatia per noi e per la nostra azione".[71] Quando Mussolini annunciò la fondazione dei Fasci di combattimento, i futuristi diedero subito, è noto, la loro adesione e parteciparono alla costituzione dei primi Fasci, che in qualche località vissero in simbiosi, nelle stesse persone, con i Fasci futuristi.

[70] Cit. in E. Gentile, *Il mito dello Stato nuovo*, cit., p. 128,

[71] E. Settimelli, *Inchiesta sulla vita italiana*, cit., p. 168; Id., *L'intenso movimento dei Fasci*, in "Roma Futurista", 26 gennaio 1919.

Oltre il legame personale verso Mussolini, i futuristi si riconoscevano quasi del tutto nel fascismo, senza mai confondersi con esso, anche se Marinetti era membro della Commissione Esecutiva dei Fasci di combattimento e partecipava attivamente ai suoi lavori. Per lui, il fascismo rappresentava "una concezione politica assolutamente futurista, cioè antitradizionale, pratica, eroica, rivoluzionaria".[72] Volt, pur dicendosi contrario al progetto di costituente sostenuto da Mussolini, considerava il programma dei Fasci "sostanzialmente identico al programma del partito politico futurista. Forse le due istituzioni finiranno per fondersi. Lo spirito che le anima è uno. È Io spirito dell'Italia nuova: l'Italia dei combattenti".[73] La fusione non avvenne se non per casi personali, probabilmente perché entrambi i movimenti erano propensi a mantenere la propria autonomia. Marinetti non avrebbe certo lasciato assorbire il futurismo da un altro movimento, dopo che, per un decennio, aveva sempre cercato di assimilare altri movimenti imprimendo un po' ovunque vi fossero elementi affini, il sigillo futurista. Tuttavia, contrariamente a quanto generalmente si pensa in proposito, da parte futurista non si guardò al fascismo, almeno in quel periodo, come ad una propria filiazione, anzi si riconobbe al movimento mussoliniano il merito di avere introdotto in politica un tipo di organizzazione che appariva congeniale agli artisti e agli intellettuali futuristi, agevolando così il loro attivismo politico:

> II Fascismo raccoglie gli italiani più intelligenti e più moderni con la sua ferrea ossatura di concretamento fasciato da un'atmosfera di sensibilità, di cordialità idealistica, di eleganza e di colore. Rende possibile la politica anche per i temperamenti più contrari ad essa. Per esempio gli artisti e gli ironici. L'Italia abbonda di artisti e di ironici, anzi essi formano la parte migliore, intellettualmente.
>
> Mussolini ha avuto il grande pregio di creare un'atmosfera politica che non ripugna a questi scelti, a questi "migliori".
>
> L'intelligenza disinteressata si allontana dalla politica quando essa s'impernia sulla falsa promessa di un paradiso certo, sul settarismo, sulla gretteria animale.
>
> Occorreva un uomo, che la sensibilizzasse, che la rinnovasse, che la rendesse viva come un tessuto animale.[74]

[72] F. T. Marinetti, *Linti-partito fascista*, in "Roma Futurista", 12 novembre 1919.
[73] Volt, *Costituente*?, *in* "Roma Futurista", 13-20 aprile 1919.
[74] E. Settimelli, *Mussolini e il fascismo*, in "I Nemici d'Italia", 4 settembre 1919.

Mussolini era certamente un politico congeniale al futurismo, per la sua giovinezza, la sua personalità, il passato di rivoluzionario convertito all'italianismo, per lo stile di vita e di lotta, e forse persino per la sua stessa figura fisica: era "l'uomo che il futurismo ha pensato e che adora... La sua nuca poderosa di dominatore ci diede ancora una volta l'impressione ch'egli è il vero chiamato, ad essere duce delle nostre schiere".[75] Per quanto politico realista, Mussolini era impregnato dei miti della sua generazione e ne condivideva la "retorica della modernità". Egli si sentiva "moderno", "nel significato più esasperante della parola",[76] e certamente la sua visione della vita moderna coincideva con l'immagine della modernità del nazionalismo modernista e del futurismo. Da socialista, Mussolini aveva avuto qualche simpatia per l'arte futurista e per il sovversivismo libertario di Marinetti, ma probabilmente, anche se ostentava sensibilità per l'avanguardia artistica, il suo gusto estetico risentiva di pregiudizi formali e moralistici che gli rendevano ostica la spregiudicatezza futurista.[77] Quando, nel 1918, dovette scegliere una via per riprendere la lotta politica, egli trovò soprattutto fra i futuristi e gli arditi i compagni di strada più entusiasti e più idealmente e psicologicamente affini. Antideologico, attivista, libertario, individualista, il tipo di organizzazione del fascismo, l'"antipartito", consentiva una agevole convivenza con il futurismo. La maggior parte dei fascisti proveniva dall'ambiente del nazionalismo modernista o ne aveva assimilato Io spirito e i miti dopo una milizia nella sinistra rivoluzionaria. Poiché i futuristi erano fra i dirigenti centrali e periferici dell'organizzazione fascista e fra i suoi più attivi militanti, riesce certamente arduo distinguere, nella fluidità del fascismo diciannovista, i singoli apporti dei vari rivoli che vi confluirono. Un confronto dei programmi rivela chiaramente quale sia stato il contributo futurista al programma dei Fasci di combattimento, ma così facendo si rimarrebbe alla superficie dell'evidenza, senza poter cogliere le connessioni ideali che permangono anche al di là delle concordanze ideologiche formali. Ho mostrato altrove quali siano, secondo me, le connessioni che avvicinano futurismo e fascismo nel loro atteggiamento verso la vita: irrazionalismo, antistoricismo, pessimismo antropologico, entusiasmo tragico e attivo, senso del *movimento*, mito del futuro.[78] C'è ancora un altro aspetto sul quale credo necessario insistere, ed è il contributo del futurismo alla formazione

[75] E. Rocca, *Audacia e giovinezza italiana al Congresso dei Fasci in Firenze*, in "Roma Futurista", 19 ottobre 1919.

[76] Così Mussolini si definiva in una lettera a Leda Rafanelli, in L. Rafanelli, *Una donna e Mussolini*, *Rizzoli*, Milano 1975, p. 122.

[77] Cfr. *ibid.*, p. 65.

[78] Cfr. E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista*, cit.

dello stile fascista di comportamento. Nelle minoranze attive, lo stile di comportamento ha una funzione fondamentale per definire l'identità dei valori nel gruppo.[79] Ciò è tanto più importante per le minoranze attive che credono nel primato dell'azione: anche quando si dichiarano antideologiche, la loro ideologia implicita, senza la quale non è possibile che esista una identità di gruppo, si manifesta soprattutto nelle forme di organizzazione e nelle pratiche di lotta. Nella fase originaria, lo stile politico fascista — cosa diversa dalla liturgia politica, che ne fu un ampliamento — fu largamente mutuato dal futurismo.

Mistici dell'azione, i futuristi avevano introdotto un nuovo stile nel rapporto fra gli artisti e il pubblico, per propagandare le loro idee in un ambiente ostile. L'antagonismo avanguardia-pubblico venne praticato, specialmente nelle "serate futuriste", con violenza pratica o verbale, come sfida della minoranza artistica contro la massa passatista. Il gesto e l'azione violenti erano espressione della concezione futurista e veicolo pratico per la sua propaganda. L'ideologia futurista era principalmente un modo di vivere che si formava e si esprimeva attraverso l'azione. Il misticismo dell'azione e lo stile futurista furono corroborati dall'esperienza della guerra, a partire dalle dimostrazioni interventiste, e principalmente attraverso la simbiosi fra futurismo e arditismo. L'antagonismo avanguardia-pubblico diveniva ora antagonismo fra l'aristocrazia dei combattenti e la massa dei neutralisti. L'arditofuturismo trasferì nella lotta politica lo stile della guerra ardita.[80] Contro la politica dei discorsi e delle ideologie, i futuristi politici avevano scoperto "un nuovo elemento della vita politica: la piazza",[81] e su questo terreno si prepararono a sfidare la massa degli avversari. Il principio dell'antagonismo definisce la concezione della politica futurista secondo l'antitesi amico-nemico, l'élite dei combattenti contro la massa dei neutrali, gli "italiani nuovi" contro gli antitaliani ed esalta la violenza come virile mezzo di risoluzione del conflitto. Molti aderenti al futurismo politico spiegarono la loro scelta con l'elogio della violenza: "Aderisco al Partito e metto a sua disposizione i miei formidabili cazzotti, e la forza dinamica del mio impegno"; "Metto a disposizione... tutta la mia cervice, tutta la mia anima ardente d'amor patrio, e due formidabili braccia capaci e pronte a distribuire abbondanti e gagliardi pugni".[82] Gli arditi aderirono al programma del partito futurista e "soprattutto ai mezzi di azione *violenta*

[79] Cfr. S. Moscovici, *Psychologie des minorités actives*, PUF, Parigi 1976, pp. 121 e segg.

[80] Cfr. F. Vecchi, *Arditismo civile*, L'Ardito, Milano 1920, pp. 31-32.

[81] E. Settimelli, *Cancellare la gloria romana con una gloria italiana più grande*, in "Roma Futurista", 10 ottobre 1918.

[82] Lettera del ten. G. Cialli, in "Roma Futurista", 12 gennaio 1919.

che saranno necessari per imporlo in breve tempo alla feccia passatista d'Italia".[83] Il nuovo stile si concretò subito nella pratica. I futuristi inaugurarono la fondazione dei loro Fasci con assalti agli avversari e simbolici riti di purificazione, bruciando la stampa nemica. Arditi, futuristi e fascisti celebrarono la loro unione prima con la manifestazione contro Bissolati poi con l'assalto alla sede dell'"Avanti!": "Abbiamo avuto una strepitosa vittoria, come già saprai — scriveva Marinetti a Carli il 17 aprile 1919 —[84] Sono sconfitti e abbacchiati, ma credo tenteranno la rivincita per il 1° maggio. Tutto si decide a Milano, che in questo momento è veramente la capitale d'Italia". La violenza, la beffa, la guerra delle bandiere, il rito del fuoco inaugurate dagli arditofuturisti divennero lo stile politico del fascismo. Marinetti si preoccupò anche di curare la scenografia dei comizi elettorali fascisti nel 1919, facendoli precedere "da getti di razzi per richiamare molto pubblico".[85]

Il fascismo assimilò lo stile arditofuturista, l'idea di virilità e di antagonismo che esprimeva; lo sviluppò integrandolo con la liturgia dannunziana, lo arricchì con Io squadrismo e continuò a perfezionarlo durante tutta la sua esperienza, rendendolo una parte essenziale del suo modo di concepire e praticare la politica di massa. Col tempo e con le trasformazioni delle forme originarie del periodo di lotta, il nucleo originario dello stile futurista incorporato dal fascismo si alterò. Lo stile fascista diede enfasi all'ordine e alla ritualità comunitaria piuttosto che all'antagonismo. Tuttavia Marinetti aveva ragione quando, volendo rivendicare l'influenza del futurismo sul primo fascismo, rievocava soprattutto le azioni che le idee, stabilendo una continuità ideale fra le "serate futuriste", le dimostrazioni interventiste e le imprese squadriste. Forse "filologicamente" esagerava, ma la continuità di un ideale di comportamento garantiva l'affinità permanente fra futurismo e fascismo, nonostante rimarchevolissime differenze, che erano apparse clamorosamente per la prima volta con la rottura dell'alleanza nel giugno 1920.

Come è noto, dopo il congresso fascista di Milano (maggio 1920), Marinetti, Carli e Nannetti, nel giugno, si dimisero dai Fasci di combattimento perché ritenevano che il fascismo fosse diventato conservatore e monarchico. Gli storici hanno accettato la giustificazione marinettiana, ed hanno attribuito all'opportunismo di Mussolini la svolta a destra del fascismo, che avrebbe reso impossibile la convivenza con il futurismo

[83] *La voce degli arditi futuristi*, in "Roma Futurista", 10 ottobre 1918.

[84] AMC.

[85] ACS, MI, DG.PS, AGR, cat. Gl, 1921, b. 102, Milano, Telegramma del prefetto di Milano, *27* ottobre 1919.

rivoluzionario, repubblicano e ferocemente anticattolico.[86] Questa interpretazione ha certo un fondamento di verità, ma insiste troppo sull'opportunismo mussoliniano e sulla svolta fascista nel congresso del 1920, come cause della rottura. I dissensi fra Marinetti e Mussolini, durante il congresso, furono soltanto un pretesto per recidere clamorosamente un'alleanza che, per i futuristi, era in crisi da tempo, anche se nulla lasciava prevedere la scissione. Ancora nel maggio, prima del congresso, Mario Carli si offriva di fondare a Fiume un Fascio di combattimento e presentare al congresso una relazione sull'impresa di Fiume.[87] Dopo la chiusura del congresso, Marinetti era stato nuovamente eletto nella Commissione Esecutiva dei Fasci, nominato anche membro di una commissione per lo studio del programma scolastico, su iniziativa dell'Avanguardia Studentesca fascista. Perciò i dirigenti fascisti appresero con sorpresa, dalla stampa, che Marinetti, Carli e Nannetti si erano dimessi dai Fasci, adducendo a motivo la negazione di una pregiudiziale auto- monarchica, il rifiuto di appoggiare gli scioperi economici veramente onesti, l'"insufficiente e veramente platonico anticlerica-lismo". La Commissione Esecutiva fascista respinse le motivazioni ritenendole prive di fondamento, all'infuori di quella che riguardava l'assenza di una pregiudiziale politica: prese atto delle dimissioni di Marinetti, ma non discusse quelle di Carli, perché non risultava "ufficialmente iscritto ai Fasci", né quelle di Nannetti, perché mancava "ogni conferma diretta dell'asserito distacco".[88] In effetti, come risulta da una lettera di Nannetti, Marinetti aveva aggiunto di sua volontà il nome di Nannetti nella lettera di dimissioni. Tuttavia, Nannetti confermò che anch'egli si era trovato d'accordo con Marinetti, dopo il congresso, a constatare "come si fossero determinate alcune divergenze sostanziali tra il nostro pensiero e le direttive dei Fasci e consentimmo nella dolorosa determinazione di un nostro allontanamento qualora persistessero tali ragioni di dissenso". Ma ora riteneva che vi fosse effettivamente "un profondo contrasto tra le mie personali vedute ed i criteri che indirizzano l'azione fascista", e perciò aderiva alle dimissioni.[89]

La rottura dell'alleanza non fu, in realtà, determinata dal congresso

[86] Per questa interpretazione, dr. in particolare, E. Crispolti, *Appunti sui materiali riguardanti i rapporti fra futurismo e fascismo* (ora in Id., *Storia e critica del futurismo*, Laterza, Roma-Bari 1986), che segue, per la parte propriamente storiografica, il volume di R. De Felice, *Mussolini il rivoluzionario*, Einaudi, Torino 1965, dove viene proposta per la prima volta una precisa ricostruzione dei rapporti fra futurismo e fascismo delle origini.

[87] ACS, Mostra della Rivoluzione Fascista, Comitato Centrale dei FFCC, Carteggio, b. I, "Fiume", lettera di M. Cadi dell'8 maggio 1920.

[88] Cfr. "Il Fascio", 24 giugno 1920.

[89] ACS, Mostra della Rivoluzione Fascista, Comitato Centrale dei FFCC, Carteggio, b. I, "Firenze", lettera di Neri Nannetti del 18 giugno 1920.

fascista, perché la crisi stava maturando da tempo, indipendentemente dal mutamento del fascismo e dall'opportunismo mussoliniano, e i motivi di questa crisi vanno ricercati principalmente nelle vicende del futurismo politico dopo le elezioni del novembre 1919. La sconfitta disgregò le poche forze fasciste e disorientò il futurismo, che al suo interno cominciava già a dar segni di stanchezza e di sbandamento nell'azione politica. La diagnosi esatta di questa crisi fin dal suo inizio fu fatta da Mannarese su "Roma Futurista", il 14 dicembre 1919:

> Sorto con la guerra, con un compito preciso, urgente ed assorbente (quello di condurla fino alla vittoria, ad ogni costo) il futurismo ha adempiuto brillantemente, generosamente la sua missione; ma ottenuto il trionfo delle nostre armi, si è trovato nella incomoda situazione dell'uomo che ha raggiunto l'ideale e voglia ancora lottare, dell'alpinista che ha raggiunto la vetta e voglia ancor salire: come un cacciatore senza selvaggina, come un guerriero senza nemici.
>
> La scapigliata gioventù futurista ha visto spegnersi con la guerra l'ideale che la illuminava, si è trovata senza uno scopo preciso, si è perduta in slanci lirici di amore per la patria e di odio per ogni volgarità, in propositi entusiastici di libertà, di generosità, di audacia: in parole belle e sincere, ma generiche e inconcludenti.
>
> Del resto la stessa crisi spirituale hanno attraversato tutti coloro che alla guerra avevano dedicato ogni loro pensiero, ogni loro attività, in particolare coloro che dei futuristi furono sempre i naturali, ardenti alleati: i fascisti.
>
> Venuto loro a mancare ogni concreto obiettivo — tranne il fantasma della Costituente — una sensazione insopportabile di vuoto ha pesato sull'opera loro. E tutte le giovani, irruenti, disordinate energie che fanno capo, da un lato a Mussolini e al "Popolo d'Italia", dall'altro a Marinetti e a "Roma Futurista", hanno inteso mancare intorno a sé l'aria e il calore, si sono intese annientare dal nulla...
>
> La sconfitta elettorale che i fascisti e futuristi hanno subito ne è una manifestazione e una prova.
>
> Conseguita — o quasi — l'unità della patria, altri problemi agitano la vita nazionale; terminata la guerra contro lo straniero, si è riaccesa più violenta, più accanita la lotta di classe.
>
> Questa è la realtà dell'oggi: questo è il problema che il futurismo deve affrontare, questa è la questione di fronte a cui deve prendere — nettamente — posizione, se vuole avere realmente una funzione sociale.
>
> O il futurismo saprà trovare un contenuto economico, o dovrà abbandonare ingloriosamente il campo di battaglie politiche, per tornare alle origini: arte, e soltanto arte.

Dopo quasi un anno di agitazioni e di iniziative per cercare di conseguire risultati per la loro "rivoluzione italiana", i futuristi non riuscivano ad avere sufficiente entusiasmo per continuare ad inseguire, senza successo, questo mito. Il primo a manifestare delusione e stanchezza per la politica, e a desiderare di tornare all'arte fu lo stesso Marinetti. Alla fine del 1919, egli decise con Bottai e Enrico Rocca di trasformare "Roma Futurista": " — politica + arte + morale + varietà + futurismo. La nostra tesi — scriveva Bottai a Carli il 17 dicembre 1919 — (di Mari- netti, tua, mia) trionfa".[90] All'inizio del 1920 il giornale passava sotto la direzione di Bottai, Balla, Gino Galli e Rocca annunciando un programma a sorpresa per il nuovo anno: "Gli artisti futuristi ben lungi dall'essere stanchi dopo 4 anni di guerra sono tornati al loro fervido lavoro creativo", per cui il giornale si trasformava: "Non sarà più un organo esclusivamente politico ma bensì: plastico, letterario, parolibero, musicale, rumorista, sportivo, cinematografico e politico" e, si precisava, "Chiuderemo per qualche tempo il monotono e abbruttente rubinetto di articoli politici".[91] Ma presto, quel poco di spazio che doveva essere lasciato alla politica fu annullato, pare per volontà di Marinetti, come risulta da una lettera di Bottai a Carli del 2 febbraio 1920:

> Idea mia e di Rocca era di conservare alla politica almeno Ia prima pagina. Opposizione feroce, assoluta, testarda di Marinetti, Balla ecc. ecc. Ti basti dire che avendo osato mettere nel n. 4 un articolo di politica, Marinetti si è ieri precipitato a Roma e à tempestato per 2 ore: niente politica! politica niente! politica un c...[92]

E alcuni giorni dopo, informando Carli che lasciava "Roma Futurista", Bottai osservava:

> C'è, nel gruppo futurista, un po' di stanchezza e di sfiducia. Il viramento del giornale à un po' nuociuto, tanto più che n'è venuto fuori una cosa assai mediocre. Non era questo il momento di abbandonare del *tutto* la politica. Tutt'è ancora da fare ed è strano allontanarci dalla lotta quando più ferve.
>
> Momento di crisi per tutti: l'Italia è profondamente malata di vigliaccheria, Quale iniezione servirà a galvanizzarla? Chi sa! Certo è una tristezza guardarsi d'attorno.[93]

[9C] AMC.
[91] *Programma a sorpresa pel 1920*, in "Roma Futurista", 4 gennaio 1920.
[92] AMC.
[93] AMC, s.d.

L'atteggiamento di Bottai è molto significativo per comprendere la crisi che stava disorientando e dividendo il futurismo politico. Ardito, futurista, fascista, egli provava da tempo la sensazione che la politica futurista stava, per così dire, girando a vuoto: fin dal 1° settembre dell'anno precedente aveva confidato a Carli di avere "un'immensa fiducia nel futurismo" ma precisava: "parlo di futurismo, non di futuristi, riguardo a molti dei quali si provano forti delusioni".[94] Il mese dopo, lamentava di lavorare molto ma con poco sostegno, perché a Roma "molto c'è da lavorare. Marinetti però se ne infischia e fa molto male".[95] Bottai credeva nella "rivoluzione futurista", aveva rotto con i nazionalisti e i conservatori facendoli espellere dal fascio romano, era accesamente antimonarchico ed era convinto che "l'Italia non può sperare salvezza che in una vita illegale, che elettrizzi l'atmosfera e vitalizzi l'ambiente", eppure si sentiva a disagio fra i futuristi romani perché voleva fare del "futurismo vero".[96] Lo stato d'animo di Bottai denuncia un diffuso senso di inerzia, dopo che per mesi i futuristi si erano agitati per la rivoluzione senza concludere nulla:

> Abbiamo troppo spesso pronunziato la parola rivoluzione. Abbiamo prostituito questa magnifica parola ardente. Di una fiammata viva ed abbacinante abbiamo fatto un moccolo, che strascichiamo, penosamente, tra le ventate della tempesta.
>
> Quante volte l'abbiamo minacciato?
>
> Troppe.
>
> Gli eventi ci hanno sempre scavalcati, siamo stati giuocati con infinita eleganza. Dopo l'urto feroce, che sembrava preludere a chissà quali travolgenti sinfonie guerriere, abbiamo, tranquillamente, ripreso il tradizionale mandolino
>
> Lo spirito rivoluzionario si affloscia, per incanto... Questo l'esempio massimo d'impotenza rivoluzionaria, per i giorni passati. Non si venga a dire che fu per il bene della Patria: è una scusa, che dobbiamo virilmente rifiutare...
>
> Non eravamo pronti. E va bene. Ma cosa abbiamo preparato in questi mesi?... Abbiamo comiziato, dimostrato, accademizzato, ma oggi, mentre la situazione è rivoluzionaria fino all'esasperazione, cosa faremo noi, cosa attendiamo? [...]
>
> È ora di farla finita, perdio! Le rivoluzioni o si fanno o si preparano, e quando si preparano bisogna operare in silenzio.
>
> Cambiare strada. È necessario. Violentare, spezzare, sgominare: si impone il rinnovamento sociale.[97]

[94] AMC.
[95] AMC, lettera del 22 ottobre 1919.
[96] AMC, lettera del 2 novembre 1919.
[97] G. Bottai, *T'arma e non parla*, in "I Nemici d'Italia", 9 ottobre 1919.

Bottai iniziò allora un personale sforzo di *revisione*, come egli lo definì con una parola chiave nel suo linguaggio politico, e si allontanò progressivamente dal futurismo, provocando così una prima, importante incrinatura all'interno del movimento, che si aggraverà e si estenderà nel corso del 1920. Egli criticò sempre più duramente l'atteggiamento marinettiano e futurista di "rinvangar vecchi manifesti, che, se erano un giorno giustificati, sono oggi affatto vuoti di significato" come scriveva a Carli, il 4 marzo:

> quest'atteggiamento di rimasticamento malinconico delle prime forme e delle prime manifestazioni futuriste è stata una delle cause morali che, in concorso con preponderanti motivi d'ordine materiale, mi ànno deciso alle mie dimissioni [da "Roma Futurista"]. Io vivo il futurismo, ma affermo che oggi il futurismo à il dovere di superare gli iniziali atteggiamenti, ricostruire, superarsi. Ò fatto questi discorsi a Marinetti, ma non capisce. Io spero che tu sentirai la sincerità ardente di passione peI futurismo che me li detta.[98]

In questa situazione, Bottai intuiva bene che la crisi del futurismo, senza revisione e superamento, avrebbe portato al suo esaurimento:

> mai Roma è stata più merdosa — scriveva il 1° aprile —; i giovani poi, compresi, purtroppo, molti giovani futuristi, fanno assolutamente schifo. C'è mancanza di fede e di serietà (intendiamoci: *serietà* come possiamo vederla te ed io, all'ardita). Credono di giovare all'Italia ricopiando ciò che 10 o 12 anni fa fecero i primi futuristi, e non capiscono che siamo a un punto che o si cambia o si uccide il futurismo.[99]

Mentre Bottai, all'inizio del 1920, cercava di indurre il futurismo ad una revisione che potesse rivitalizzarlo e dargli maggiore efficacia politica, sopraggiunse un altro dissidio a dividere le poche schiere arditofuturiste, quando, nel marzo, fu pubblicato il libro di Ferruccio Vecchi, *Arditismo civile* dove, con intenti diversi erano riproposte pubblicamente le critiche al futurismo che Bottai faceva in privato. Vecchi, rimasto a dirigere "L'Ardito" con Piero Bolzon, dopo le dimissioni di Carli, non solo rivendicava a se stesso la paternità dell'arditismo civile, ma sosteneva esplicitamente che fra arditismo e futurismo non vi era affinità:

[98] AMC.
[99] AMC.

> Dall'esterno sembravano tutt'una forza perché qualche elemento dell'uno faceva parte dell'altro e viceversa; ma in realtà il futurismo politico era più letteratura che azione, mentre l'Arditismo era puramente azione. Sconfitta e carcere fiaccarono il primo che abbandonò subito il campo della lotta politica, per limitarsi a quello della lotta letteraria; ma rafforzarono il nostro, nato esclusivamente per l'azione. Per futurismo si deve intendere ricerca, innovazione artistica; per Arditismo: lavoro, pensiero sociale, educazione, azione rivoluzionaria, fatti concreti [...].
>
> Quantunque qualche futurista sia degli Arditi, il gruppo futurista rappresenta una rivoluzione verbale, mentre l'Arditismo rappresenta la rivoluzione vera che è eterna e che fa pagare di persona: dal carcere alla morte [...].
>
> La ritirata futurista prova che la loro attività politica era un passeggero esperimento letterario; ragioni di temperamento loro vietava di proseguire con tenacia e abnegazione per una via dove si raccolgono soltanto responsabilità e amarezze. D'altra parte si sono giudicati da soli perché anche nel caso, inverosimile molto, di un secondo esperimento politico non ispirerebbero più alcuna fiducia: l'abbandono fu precipitoso, ingiustificato, inopportuno E...]. Conoscendo uomini e propositi posso affermare dunque, una volta per sempre e per l'indiscutibile verità: L'ARDITISMO NON FUTURISMO.[100]

Le affermazioni di Vecchi erano molto gravi: a parte la dichiarata scissione fra arditismo e futurismo, vi era, e neppure troppo velata, l'accusa di diserzione politica lanciata contro Marinetti e gli altri futuristi politici che, dopo la sconfitta elettorale, avevano abbandonato la lotta per tornare all'arte. Carli reagì prontamente contro l'"ingiusto attacco al Futurismo e relativo tentativo di diversificazione", che l'aveva indignato, come scrisse a Marinetti, anche se giudicava, per il resto, il libro "utile, forte, importante".[101] Marinetti, rispondendogli, definì Vecchi "un ardito pieno di qualità, ma affetto da megalomania acuta", e ristabilì, con l'autorità della sua testimonianza, la legittimità delle proteste di Cadi e la paternità delle iniziative di pedagogia ardita proposte nel suo libro da Vecchi:

> Tutti sanno che sei tu *l'ideatore* e il *fondatore* dell'Associazione fra gli arditi e perciò anche dell'Arditismo civile. Le scuole di coraggio sono una concezione futurista mia, ideata e descritta da me, dieci anni fa, in manifesti e libri, con relative travi sospese e inon-

[100] F. Vecchi, *Arditismo civile*, cit., pp. 52-54.
[101] ALC, M. Carli a F. T. Marinetti, 17 marzo 1920.

> dazioni possibili nelle scuole, per insegnare ai ragazzi il coraggio e l'amore del pericolo.
>
> Fui io a incoraggiare Vecchi a fondare l'Associazione a Milano, che nacque in casa mia.
>
> Sempre con abilità, puoi precisare tutto in "Testa di ferro", pubblicando il tuo bellissimo manifesto l'*Ardito futurista*. Ti spiegherai molte cose quando saprai che Bolzon non è futurista, e che Sammarco letterato odia il Futurismo.[102]

Carli rintuzzò le pretese di Vecchi con una lettera aperta su "La Testa di Ferro", il giornale che egli aveva fondato e dirigeva a Fiume difendendo la sua paternità dell'arditismo civile, il suo passato di ardito-futurista cambattente e carcerato, e ricordò a Vecchi che se Marinetti aveva sentito il bisogno del ritorno all'arte, a Fiume vi erano "più di venti futuristi" che non facevano letteratura ma, attraverso "La Testa di Ferro", proseguivano a Fiume la lotta politica.[103]

Queste polemiche rivelano la gravità della crisi del futurismo politico e la divisione fra i gruppi che avevano costituito, nel 1919, il fronte della "rivoluzione italiana" antibolscevica. Fra disorientamenti, stanchezze, pettegolezzi, rivalità personali, le alleanze si disfacevano rapidamente. Da parte loro, i fascisti reagirono cercando di minimizzare il significato politico del gesto di Marinetti: le sue dimissioni, sostenne Celso Morisi, "non sono affatto il frutto di una crisi di pensiero e tanto meno di frazione", perché "rappresentavano solo un atto puramente personale senza ripercussioni ed influenze ulteriori e sensibili".[104] A chi manifestava preoccupazione per gli effetti negativi che le dimissioni avrebbero avuto sul fascismo, Rossi rispondeva:

> ti assicuro che esse non hanno davvero prodotto alcun nocumento ai Fasci; anzi da un punto di vista critico strettamente utilitario l'allontanamento di quei due o tre futuristi ci ha giovato poiché tu non ignori come il futurismo ad onta della coltura e del valore del suo caposcuola è pur sempre considerato come un movimento di pura comicità.[105]

Mussolini fece mostra di ignorare pubblicamente la rottura con i futuristi, mentre in privato definiva Marinetti uno "stravagante buffone che vuoi fare della politica e che nessuno, nemmeno io, prende sul se-

[102] AMC.

[103] M. Carli, *Arditismo e Futurismo*, in "La Testa di Ferro", 28 marzo 1920.

[104] C. Morisi, II *fascismo è urta forza rivoluzionaria*, in "Il Fascio", 24 giugno 1920.

[105] Lettera di C. Rossi a 5. Guglielmo, 5 luglio 1920, ACS, Mostra della Rivoluzione Fascista, Carteggio, b. G., "Catania".

rio".[106] Solo nell'ottobre successivo, commentando la ripresa del fascismo, parlò di un "processo automatico di purificazione e di chiarificazione", che aveva allontanato dal fascismo i nostalgici dei vecchi partiti, i reazionari sovversivi e — aggiunse con riferimento non velato a Marinetti (e forse a D'Annunzio) — anche

> tutti i dilettanti della politica, molti dei quali, per il solo fatto di essere stati in trincea, si credono capaci di reggere — modestamente! — il destino dei popoli e non sanno che la politica è l'arte somma, l'arte delle arti, la divina fra le arti, perché lavora sulla materia più difficile, perché viva: l'uomo. Ci vuole un lungo tirocinio per fare della politica e occorre anche essere tagliati.[107]

I commenti più duri alle dimissioni vennero da "L'Ardito", che con un articolo di Marcello Sammarco, Il *Futurismo è morto*, pubblicato il 27 giugno, fece una violenta e maligna stroncatura della politica rivoluzionaria dei futuristi. I futuristi avevano giustificato le dimissioni adducendo un movente politico, che doveva "rappresentare l'embrione di un programma avvenire del gruppo futurista: il tutto con una tinta spiccatamente rossa, così da farne una specie di modesto ed innocuo bolscevismo", contrapponendo l'"autonomia futurista rivoluzionaria" al conservatorismo fascista. Sammarco giudicava le motivazioni politiche "fragili e inconsistenti" perché era convinto che "la crisi generatrice del distacco futurista sia non *politica* ma *letteraria:* era la manifestaiione del "fallimento letterario" del futurismo, che cercava, ormai morto, di far mostra d'essere ancora in vita assumendo atteggiamenti rivoluzionari: "Oggi, con queste dimissioni, con questo nuovo indirizzo rivoluzionario, anche se soltanto verboso, si tenta di galvanizzare il cadavere. Rimedio eroico ma necessario poiché nelle nostre file il futurismo era sommerso, e spento silenziosamente". L'ultimo specifico cui avevano fatto ricorso i futuristi per rianimarsi era il fiumanesimo, ma neppure "la lustra di Fiume potrà nascondere il cadavere. E poi cos'è questo monopolio della Santa Causa?... Forse D'Annunzio è futurista?... Quanti futuristi vi sono a Fiume? E non siamo noi forse per Fiume?". Nessun rimedio era possibile per rianimare un movimento che, nell'arte e nella politica, era irrimediabilmente morto. Nella nota redazionale all'articolo, la direzione dell'"Ardito" fu ancora più virulenta e insinuante, segno di una astiosa avversione che covava da tempo:

[106] Cfr. C. Rossi, *Trentatré vicende mussoliniane*, Casa Editrice Meschina, Milano 1958, p. 393.
[107] B. Mussolini, *L'ora nostra*, in "Il Popolo d'Italia", 14 ottobre 1920

> Sia come movimento artistico che come movimento politico il futurismo è naufragato affogando nel ridicolo; e ricordiamo i seguenti due precisi fatti perché molto sintomatici.
>
> Esisteva in Italia un unico giornale futurista; dopo le elezioni per cui Marinetti passò una ventina di giorni di villeggiatura a S. Vittore, il Maestro dimenticò e Fiume e D'Annunzio per dedicarsi esclusivamente a quel pazzesco ed inconcludente atteggiamento di superuomini che tende a fare di un imbecille qualsiasi un poderoso cervello. Non solo: organizzata a suon di tamburi una tournée "artistica" sui palcoscenici d'Italia in parecchie città Marinetti e la "troupe" da lui stipendiata sono stati sonoramente fischiati per i loro atteggiamenti fascisti.
>
> Necessità, quindi, di cambiare tattica e di rinnegare il fascismo e gli Arditi per potersi presentare alle masse sotto una vernice frondistica bolscevizzante.

Per completare questa rassegna di polemiche che documenta l'ampiezza e la gravità della crisi, può essere infine ricordato il giudizio di Bottai, ispirato ad un atteggiamento equanime, che cercava di capire i motivi della crisi, senza maligni sospetti sulla sincerità dei futuristi. Innanzi tutto Bottai difese la "innegabile importanza" di un movimento che non era sortito "improvvisamente nel cervello d'un uomo", ma aveva una ragion d'essere nella esigenza di reazione "ai patriottismi archeologici e alle smancerie classicheggianti in cui eravamo subissati". Il futurismo aveva gettato nella cultura italiana un lievito .che ancora fermentava, e da questo punto di vista "il morto... è ancora vivo, inesorabile giudice, animatore infaticato ed infaticabile". Ma, precisato ciò, anche Bottai pensava che il futurismo era giunto al punto critico, e che doveva uscire dall'equivoco di un rivoluzionarismo confuso: "Una volta detta questa parola bisogna spiegarsi: rivoluzione o inutile sperpero d'ingegno?... rivoluzione o pazzia?... rivoluzione o idiozia? [...]. Queste sono le tre alternative su cui il futurismo si aggira".[108]

All'origine della crisi e delle divisioni, non vi erano soltanto rivalità personali ma motivi più seri che investivano il problema della "rivoluzione italiana", come era stato posto nell'immediato dopoguerra. E per Bottai, questo problema non poteva più essere risolto attraverso un ribellismo continuo, ma trasformarsi ora in un'opera di educazione metodica, per giungere alla formazione di una nuova classe dirigente. Fin dall'aprile, Bottai aveva manifestato il proprio fastidio per il ribellismo diciannovista, che faceva scambiare "per effetto rinnovativo della guerra

[108] G. Bottai, *Ultima rivoluzione*?, in "Le Fiamme", 21 giugno 1920.

uno spirito più iracondo e più aggressivo, una maggiore corrività alla rissa manesca o verbale, una tendenza ad influire con smargiassate e contumelie sull'opinione e sull'opera altrui".[109] Iniziando un tentativo di revisione con un nuovo giornale, "Le Fiamme", Bottai si allontanava dal futurismo cercando di trovare una nuova via, "partendo soprattutto da concetti formativi ed educativi di una nuova élite", per lottare non solo contro il conservatorismo "liberalesco nazionalista" ma anche "contro il falso avanguardismo di certi partiti che lottano ciecamente senza curarsi di creare nelle masse la coscienza capace dei rinnovamenti predicati".[110] Senza rinunciare ai valori ideali del futurismo e dell'arditismo, Bottai era tuttavia convinto che la situazione del paese non consentiva la prosecuzione, da parte dei "rivoluzionari italiani", di una contestazione confusionaria che poteva giovare soltanto ai "rivoluzionari bolscevichi", mentre non si doveva in alcun modo, "in conseguenza di considerazioni politiche, passare ad un inumano capovolgimento di situazione sociale".[111] Avviandosi verso un revisionismo non chiaramente definito, Bottai sperava di poter giovare alla trasformazione di quello che egli considerava ancora il "movimento nostro":

> E dico *nostro* — scriveva a Marinetti il 5 agosto 1920 — con piena fede, per quanto, per una onestà cruda e nuda che è nel mio temperamento, io debba dichiararti, fin d'ora, che ci sono in me alcune diversità essenziali, a cui non intendo rinunciare: ciò non per superbia, o per maggior conto che io tenga di me che di altri; ma perché ritengo che, finito il periodo iniziale programmatico, il futurismo debba veramente, oggi, iniziare la più vasta comprensione possibile d'ogni temperamento. Io arrivo, perfino, a questo, che a te, forse, sembrerà un assurdo: a ritenere che il futurismo, movimento italiano per eccellenza, sfrenatamente esaltatore di tutto ciò ch'è italiano, non possa seguitare nello sprezzo di tutto il nostro maraviglioso passato, sprezzo che fu necessarissimo agli inizi. Si tratta, secondo me, di sostituire alla valutazione professorale, archeologica, spulciatrice, raschiatrice e imbecille, una valutazione nostra, moderna, viva, futurista, audace, ardita.[112]

Ma pochi giorni dopo la pubblicazione di *Al di là del comunismo*, Bottai prese apertamente posizione, con una recensione molto severa, contro il rivoluzionarismo futurista, giudicandolo anarchico e passati-

[109] G. Bottai, *Revisioni, in* "I Nemici d'Italia", 25 aprile 1920.
[110] Cfr. "Le Fiamme", 31 maggio 1920.
[111] G. Bottai, *Il pane e gli schiavi*, in "Le Fiamme", 14 giugno 1920.
[112] ALC.

sta, letterario e inconcludente.[113] Come scriveva a Carli, Io scritto marinettiano era "per il mio presente stato d'animo, per la visione che io ò delle cose del nostro Paese, una delusione":

> Speravo in un profondo senso d'umanità, in un'audacia meditata, e trovo invece un magnifico sforzo di originalità, cui non posso aderire, per non vederne le possibilità di bene attuale per l'Italia. Si lavora ancora col cervello, quando c'è bisogno di abbandonare i cerebralismi, e di gettarsi per una via di sacrifizio e di abnegazione.
>
> Tu capirai che non è "l'al di là" che mi spaventa; tutt'altro: è l'essere un "al di là" letterario e non altro.[114]

Da quanto visto finora, mi pare risulti chiaro che la rottura dell'alleanza fra futurismo e fascismo è un aspetto della crisi che investiva la convivenza dei movimenti della "rivoluzione italiana". La svolta a destra del fascismo corrispondeva ad un mutamento di atteggiamento e di idee sulla "rivoluzione italiana", e sulla situazione reale del paese, che induceva altri futuristi, oltre Bottai, e non soltanto i fascisti mussoliniani, a considerare ormai superato lo spirito del "diciannovismo".[115] Dopo questo mutamento, la "rivoluzione italiana" fu concepita dal fascismo soprattutto come restaurazione dello Stato da parte dei ceti borghesi. Ciò che risultò subito evidente, già all'indomani della scissione fra futurismo e fascismo, fu il fallimento del sogno degli artisti futuristi di guidare una rivoluzione politica e morale per trasformare l'Italia:

> Il nostro sogno rinnovatore — aveva scritto Settimelli il 18 giugno —, benché si affermi di giorno in giorno nel campo artistico, perde terreno, e bisogna riconoscerlo senza sottintesi, nel campo aperto e diffuso della vita.
>
> A noi, artisti moderni, non basta l'opera d'arte. Vogliamo rinnovare la mentalità intiera della Nazione.
>
> Con l'impresa di Fiume e Ia lotta elettorale fascista, parve finalmente si formasse quella coalizione dei nuovi italiani che dovevano svecchiare a fondo la vita nazionale. Eravamo pochi ma in compenso sceltissimi. Potevamo arrivare a qualcosa di veramente grande. Ma la realtà ci disse che era troppo presto.
>
> La vittoria socialista nelle elezioni novembrine isolò D'Annunzio e fece ripiegare il Fascismo verso i conservatori ed i preti.

[113] G. Bottai, *Lettera aperta a F. T. Marinetti. Al di là del Comunismo*, in "L'Ardito", 28 agosto 1920.

[114] AMC, lettera del 20 agosto 1920, già cit. in A. Scarantino, "*L'Impero*", Bonacci, Roma 1981, cui si rinvia per maggiori notizie su Carli e Settimelli.

[115] Cfr. per esempio, E. Rocca, *I nostri eroi*, in "Le Fiamme", 31 maggio 1920.

> Per questo ripiegamento strategico che il potente cervello del nostro grande amico MUSSOLINI CERCA DI GIUSTIFICARE, MARINETTI E CARLI SI SONO DIMESSI DAI FASCI.
> Il bel sogno di rinnovamento è naufragante.[116]

Nell'estate del 1920 non si può ancora vedere il fascismo definito con la fisionomia che assumerà nel 1921, ma è già presente la sua volontà di assumere la funzione di organizzazione politica delle classi medie. Il nuovo realismo fascista era inconciliabile con l'entusiasmo futurista per lo sperimentalismo anarcorivoluzionario e italianista attuato nella città-Stato dannunziana. Quando Marinetti e Carli lasciarono i Fasci, il manipolo dei futuristi fiumani — Forti, Cerati, Targioni, Goi, Soldi, Maino e Somenzi — plaudirono:

> Siamo con voi!
> Era tempo che i futuristi riprendessero il loro posto di combattimento, soli, contro tutti i panciafichisti, contro tutti i tentativi di conciliazioni impossibili.
> Pochi saremo più forti.[117]

Ancora prima dell'impresa dannunziana, i futuristi avevano eletto Fiume a luogo ideale della "rivoluzione italiana". La spedizione del poeta soldato fu salutata come preludio di "una non lontana mobilitazione di tutte le forze vive d'Italia (i combattenti) che in un giorno e in un'ora prestabilita faranno 'adunata' in ogni quadrivio d'Italia per marciare alla conquista del potere".[118] Nei confronti dell'impresa dannunziana, i futuristi misero in atto subito la tattica della assimilazione. L'andata di Marinetti a Fiume fu presentata come una sorta di legittimazione da parte di chi era stato antesignano della "rivoluzione italiana": Fiume era "la capitale futurista d'Italia come D'Annunzio, Marinetti, Rizzo, Repetto, Vecchi ecc. ne sono i capi futuristi".[119] La presenza turbolenta dei futuristi a Fiume non fu tuttavia molto gradita al Comandante, che invitò cortesemente Marinetti e Vecchi a continuare la loro battaglia in Italia.[120] Ma il futurismo continuò ad alimentare il fiumanesimo, riconoscendo nel governo dannunziano la prima realizzazione del-

[116] E. Settimelli, *Confessione di un ex simpatizzante del fascismo*, in "Giornale di Milano", 18 giugno 1920.

[117] Cfr. "La Testa di Ferro", 20 giugno 1920.

[118] A. Mazza, *Significato delle gesta di Fiume*, in "I Nemici d'Italia", 18 settembre 1919; P. Buzzi, *Cantiamo D'Annunzio, ibid.*, 25 settembre 1919.

[119] E. Settimelli, *Marinetti a Fiume*, *in* "I Nemici d'Italia", 2 ottobre 1929.

[120] Sulla vicenda, cfr. E. Gentile, *La politica di Marinetti*, cit., pp. 159-156. Sui rapporti futurismo-fiumanesimo, cfr. Id., *Le origini dell'ideologia fascista*, cit., pp. 166-186.

la rivoluzione futurista: "oggi comanda la poesia". Anche in questa situazione, Carli si rivelò la figura più attiva del futurismo politico, pronto ad operare una nuova , simbiosi fra arditofuturismo e fiumanesimo, attraverso "La Testa di Ferro" che Carli cominciò a pubblicare a Fiume nel febbraio 1920 con l'autorizzazione del poeta. L'atmosfera fiumana era congeniale al futurismo: "Qui si passa attraverso le fasi più varie — scriveva Carli a Settimelli il 2 gennaio 1920 —: dalla noia all'angoscia, dall'angoscia al martirio, dal martirio all'orgoglio della bellezza spirituale che corona la nostra vita di ribelli ostinati".[121] Ma anche a Fiume, il futurismo si muoveva in un ambiente politicamente promiscuo e non sempre favorevole: "di futuristi autentici c'è scarsezza" scriveva Carli a Marinetti il 26 febbraio 1920.[122] I futuristi erano una ventina, guardati a vista dagli elementi "moderati" del governo fiumano. Lo provano due lettere di Carli, scritte nel periodo di maggior impegno della città:

> la mia posizione (tu lo capisci bene) — scriveva a Settimelli marzo — è delicatissima. Se voglio che il giornale viva bisogna che lo intoni all'ambiente. Il futurismo ha qui molti nemici (come dovunque), ma si può fare del futurismo in pratica, cercando di non dar sospetto. Io credo che arriverò facilmente a fare accettare molte audacie, ma bisogna andare per gradi. Altrimenti si minaccia di far saltare tutto. Tu stesso (ricordi?) mi consigliasti — nell'ottobre — la moderazione. E avevi ragione. Quelle due serate futuriste, che io imposi a tutta Fiume, provocarono una violenta reazione da parte delle autorità, che a scopo di concordia mi consigliarono di smetterla.[123]

A Marinetti, Carli spiegava perché l'azione futurista doveva seguire "una tattica di equilibrio":

> Bisogna che tu non ti stupisca se io non parlo, sui mio giornale, continuamente di futurismo. Tu che conosci un poco l'ambiente fiumano, sai che esso è in grandissima parte ostile aI futurismo. Se io voglio restare a galla, bisogna che non prenda troppo di petto questa gente. D'Annunzio non ha pregiudizi, ma nel suo entourage ci sono troppi passatisti, e non si può considerarli quantità trascurabili, perché *almeno per ora* contano qualche cosa. Dunque abbi pazienza, e contentati del futurismo in atto, se non di parole, che io

121 FPC, Carte Settimelli.
122 ALC, lettera del 20 febbraio 1920.
123 FPC, Carte Settimelli.

> spargo dovunque come posso, a piene mani. Figurati che già si è detto che il giornale dovrebbe chiamarsi "organo dei futuristi di Fiume, libera voce di Mario Carli". Devi anche considerare il fatto — non disprezzabile — che è il Comando che mi dà i mezzi per fare il giornale, e che in certo qual modo esso è considerato il suo organo ufficioso.[124]

Dal punto di vista dei rapporti pratici, la situazione mutò a danno della presenza futurista a Fiume. Il 10 aprile, il Comandante ordinò che ogni numero de "La Testa di Ferro" doveva essere sottoposto alla sua autorizzazione prima della pubblicazione. Due mesi dopo, Carli trasferiva il giornale a Milano, con il viatico del poeta: "divulgare in Italia le grandi idee essenziali che ispirano la nostra lotta di oggi e guideranno la nostra lotta di domani".[125] Probabilmente, i motivi del trasferimento sono da ricercarsi nelle diffidenze degli ambienti "moderati" verso il perpetuo ribellismo futurista, come sembra confermato da un giudizio di Carli sul carattere della "rivoluzione fiumana": fin dall'inizio dell'impresa esisteva a Fiume "una forte tendenza rivoluzionaria che vedeva in D'Annunzio l'uomo dell'Italia nuova. Se questa tendenza non ha prevalso" — scriveva Carli il 5 settembre 1920 su "La Testa di Ferro" — "i socialisti non dovrebbero rallegrarsene: dal momento che si dichiarano rivoluzionari. Credo che la rivoluzione (anche se fatta da noi) avrebbe giovato a tutto il Paese: e quindi anche a loro"; invece, "la più grande sventura di Fiume fu quella di essere una causa rivoluzionaria guidata in gran parte da uomini mediocri, misoneisti e conservatori", e D'Annunzio, "pur sentendo intorno a sé il soffio ardente degli spiriti precursori che lo incitavano ad osare e a creare, ha dovuto troppe volte cedere alle pressioni di questi pavidi 'frenatori' che lo trattenevano stupidamente".

Ancora una volta, l'entusiasmo rivoluzionario del futurismo si scontrava con il realismo politico, e doveva arretrare nel campo della propaganda ideale. Ma, per quest'ultimo aspetto, è certo che l'innesto del futurismo politico sul fiumanesimo giovò a dare al primo una nuova vitalità, specialmente per la collaborazione di "ribelli" come Cesare Cerati, già fondatore del Fascio futurista e del Fascio di combattimento di Modena, ed ora esponente dell'ala più libertaria, o Alessandro Forti, che introduceva il futurismo alla lotta sindacale, in favore del proletaria-

[124] ALC, lettera del 1° aprile 1920.
[125] AMC, lettera di D'Annunzio, giugno 1920.

to.[126] Si può, per questa ultima fase, parlare di una "estate di San Martino" del futurismo politico, animato da nuovo fervore per la lotta rivoluzionaria, guardando anche a Mosca come faro di luce. Nel pieno delle lotte operaie, il futurismo cercò di dare pratico effetto al suo vecchio progetto di unire, sotto la propria bandiera, tutti i ribelli e condurli alla "rivoluzione italiana": "nel tricolore d'Italia c'è anche il rosso", e "questo rosso, dilatato fino a dominare prepotentemente gli altri due colori", come nella bandiera futurista, "dà il vero senso dei limiti e dei fini verso cui deve incanalarsi la nostra azione rivoluzionaria", perché i futuristi erano "uomini nuovi sinceri amici del popolo e fautori appassionati di esperienze rivoluzionarie".[127] Nelle polemiche con gli anarchici che accusavano il futurismo per la passata alleanza con il fascismo, Carli accentuava l'orientamento libertario del movimento, con una aperta professione di fede anarchica, ricordando "quanta dose di anarchismo sia nella concezione futurista del mondo, che vorrebbe abolire tutte le cose inutili ed ingiuste: le dinastie ed i carceri, il papato e i tribunali, il parlamento e i privilegi, l'archeologia e i corrieri della sera":

> È per questo che, non potendo più accettare il dominio dell'attuale classe dirigente né avendo fiducia in quell'avvenire delle altre classi, io mi sento assai vicino alla concezione *anarchica cioè individualista*, che vuol preparare un tipo di uomo libero e forte, unico e indiscusso arbitro dei proprii destini, il quale possa essere *amministrato* da un qualsiasi Governo, ma non riconosce a nessuno il diritto di *governarlo*, giudicarlo, condannarlo o premiarlo.[128]

L'anarchismo individualista di Carli manteneva ancora un aristocratico, nel senso arditofuturista, dubbio sulla capacità del proletariato di dare vita ad un regime migliore dello Stato borghese, ma questo scetticismo non si esasperava più, come per il passato, nel disprezzo per l'umanitarismo. Il senso di "liberazione dell'uomo" non rimaneva una rivendicazione di esteti ma voleva divenire anche impulso, sincero e generoso, al riscatto delle classi povere e alla eguale libertà per tutte le nazioni: lo spirito dell'arditofuturismo fiumano alita "dovunque ci sia un'ingiustizia da riparare, un vecchio mondo in tramonto da rovesciare, un'organizzato 'trust' sopraffattore da demolire".[129] Con obiettivi più

[125] Sull'atteggiamento del futurismo verso il socialismo e il bolscevismo, cfr. E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista*, cit., pp. 154-165 e 178-181; cfr. anche U. Carpi, *L'estrema avanguardia del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1985, pp. 55-68. Per i giudizi dei futuristi sulle lotte sindacali, cfr. A. Forti, *L'agitazione dei lavoratori,* in "La Testa di Ferro", 11 aprile 1920; M. Giordano, *Guardiamo lontano!*, *ibid.*

[127] M. Carli, *Agli avversari rossi e ultra-rossi*, *in* "La Testa di Ferro", 26 settembre 1920.

[128] M. Carli, *Polemiche di anarchismo*, in "La Testa di Ferro", 3 ottobre 1920.

[129] M. Cadi, *Noi filibustieri*, *in* "La Testa di Ferro", 1° febbraio 1920.

prossimi e concreti, il futurismo politico si schierò a favore dei lavoratori nei giorni caldi della occupazione delle fabbriche, quando per un momento sembrò "realmente che la violenza benefica delle classi in ascensione scardinasse le porte del futuro", quasi alla vigilia del "trapasso di regime", che, commentava Forti, non si verificò perché gli organizzatori non avevano fiducia rivoluzionaria nelle masse:[130] "i drappi rossi si afflosciano in cima ai comignoli alti degli opifici. Il *buon senso*, questa virtù borghese, prevale [...]. E la sconfitta sarà tanto più grave in quanto si sarà svalutata una delle più formidabili armi della lotta sindacale: l'occupazione delle fabbriche". Ma l'esperienza indicava una nuova via per la rivoluzione, e imponeva nuovi doveri ai "liberi ribelli" che simpatizzavano per il proletariato:

> Si avvicina forse il giorno della prova per quella élite di professionisti e di intellettuali (la parola potrà far torcere la bocca a molti, ma non c'è ne una più esatta) che sinora sono stati alla finestra, facendo molte platoniche dichiarazioni di simpatia alla causa del proletariato, qualora si liberi di alcune pregiudiziali impostegli dai falsi pastori (intolleranza bestiale, antipatriottismo, mania di livellamento).
>
> Se questa gente è realmente degna di essere il futuro elemento dirigente della rinnovata vita nazionale, dovrà, approfittando del momentaneo distacco dei Sindacati dai politicanti del Partito, accostarsi materialmente il più possibile all'elemento operaio e, poiché, per il temperamento loro individualistico e per altre ragioni che non conta enumerare, non potrà assumere essa la direzione del movimento proletario, lo fiancheggerà, illuminerà e in certo modo indirizzerà.[131]

La nuova alleanza proposta da Forti era il passo più avanzato fatto dal futurismo verso la nazionalizzazione del proletariato e verso la bolscevizzazione del futurismo, secondo una intesa di classe che richiamava alla memoria i primi appelli marinettiani contro i "nemici comuni", ma, rispetto a questi, sembrava prospettare una via pratica di realizzazione: l'alleanza della piccola borghesia intellettuale "libera e ribelle" con il proletariato. Commentando la proposta di Forti, "La Testa di Ferro" concludeva:

> Noi siamo sicuri che, se il proletariato intellettuale capirà i nuovi tempi e saprà associarsi al proletariato manuale nella sua lot-

[130] A. Forti, *I Metallurgici*: *Il terzo non godrà*, in "La Testa di Ferro", 12 settembre 1920.
[131] A. Forti, *I Metallurgici*: *Mentre cala la tela*, in "La Testa di Ferro", 19 settembre 1920.

> ta di emancipazione, non solo esso resterà, in un nuovo regime, al posto che occupa, ma sarà infinitamente più apprezzato e non si troverà più nella pericolosa e umiliante posizione di cuscinetto fra il capitalismo e il lavoro.[132]

La rivoluzione piccolo borghese del futurismo si sarebbe realizzata non più per mezzo dell'unità dei movimenti nazionali ma attraverso la rivoluzione sociale del proletariato, che avrebbe aperto agli artisti le porte di una società finalmente "libera e ribelle", al riparo delle incertezze di una precaria condizione di vita. Forse galvanizzato da questo nuovo "sogno rinnovatore", agitando il "rosso gonfalone fiumano" sventolante "all'ombra del tricolore", imbracciando le tavole della Reggenza del Carnaro, il futurismo politico cercò di riprendere l'organizzazione delle sue sparse e disperse forze. Nel settembre fu ricostituita a Roma l'Avanguardia futurista romana, con una direzione provvisoria affidata a Verderame, Buzzanti, Calcaprina, Grassi, D'Amico, Orlando, Battistoni, Fornari e Castellazzi, per far propaganda di fiumanesimo futurista, aderendo "incondizionatamente all'atteggiamento autonomo e rivoluzionario della Direzione del Movimento futurista".[133] Nel novembre, "La Testa di Ferro" lanciò l'invito a fondare i Clubs futuristi, perché "l'ora impone la massima attività di propaganda e il massimo di collegamento".[134] La ripresa dell'iniziativa portò a definire chiaramente la posizione del futurismo nei confronti del fascismo. Dalle dimissioni dai Fasci e dall'Associazione Arditi, ribadì più volte Carli "noi non abbiamo più in comune con questi organismi se non la battaglia fiumana. Tutto il resto ci divide... Noi siamo decisamente favorevoli all'ascensione delle classi finora oppresse, pur non avendo — giova ripeterlo — nessuna fiducia che esse sapranno governare meglio della borghesia".[135] Fra i gregari fascisti vi erano elementi ottimi, ma "fra i dirigenti, ahimè, quanta mediocrità e quanto conservatorismo... Noi abbiamo sempre rimproverato al fascismo la sua irriducibile refrattarietà ai problemi sociali e sindacali" [136]

Carli aveva pienamente ragione di protestare la diversità del futurismo dal fascismo, attenuata soltanto dalla fede italianista, che però produceva nei due movimenti pratiche molto diverse di confessione e di propaganda. Il futurismo politico passò rapidamente da un atteggiamento critico, sempre più ostile, ad una posizione decisamente antifa-

[132] *Vittorie sindacali*, in "La Testa di Ferro", 26 settembre 1920.
[133] Cfr. "La Testa di Ferro", 12 settembre 1920.
[134] Cfr. "La Testa di Ferro", 21 novembre 1920.
[135] M. Carli, *Polemiche dl anarchismo*, cit.
[136] M. Carli, *Avanti fiumanesimo!*, in "La Testa di Ferro", 17 ottobre 1920.

scista, dopo il "tradimento" fascista verso la causa fiumana e il dispiegamento della violenza squadrista. In un articolo del 26 dicembre 1920, Carli definiva onestamente l'evoluzione dei rapporti fra futurismo e fascismo e la loro profonda diversità attuale. Egli rievocò l'alleanza del 1919, stabilita sulla base di una comune volontà rivoluzionaria, in difesa della vittoria, ma anche per l'attuazione di radicali riforme politiche e sociali:

> Ci affidammo pienamente al programma tracciato da Mussolini, che aveva moltissime affinità col programma del Partito Futurista, e poiché per ragioni di indole varia il Futurismo non poteva costituire un Partito, decidemmo di portare il più vigoroso impulso dei vari gruppi futuristi al fascismo [...].
>
> Ma questa parte costruttiva e positiva della politica fascista fu ben presto dimenticata. [...] Fu sommerso (sic) dalla preponderanza dell'azione distruttrice e negativa contro il bolscevismo, e quello che Mussolini definì un "anti-partito", cioè un "non-partito" nel senso dell'agilità giovanile e del disprezzo per i dogmi immutabili, divenne ben presto l'anti-Partito Socialista Ufficiale. [...] Il risultato è questo: che, fino ad oggi, i fascisti non si agitano e non si battono che per un solo obbiettivo: picchiare sui socialisti. È poco, è troppo poco, per un movimento che contiene nelle proprie file gli elementi più ardenti e più audaci della nuova Italia, e che, se non si preoccupasse eccessivamente di questo spettro bolscevico (sul quale, alla fin fine, non è escluso che qualcuno speculi, e da una parte e dall'altra) potrebbe dare seriamente la spinta più vigorosa all'azione rinnovatrice e purificatrice del nostro Paese. [...] Ora il fatto che abbiamo prove continue di settarismo cieco e di indifferenza per i problemi rivoluzionari, fa temere che i capi fascisti non sapranno tanto facilmente districarsi da questo groviglio di odii e di interessi che li portano a combattere unicamente e disperatamente Io spauracchio bolscevico, mentre ben altri mostri e ben altre putredini rodono la vita italiana.
>
> Oggi poi il Fascismo commette l'errore di lasciarsi ingrossare numericamente: vale a dire ha accolto fra le proprie file elementi di altri Partiti, prevalentemente nazionalisti e liberali: questo costituirà per esso un peso che lo renderà sempre più conservatore e lo allontanerà sempre più [dalla] azione rivoluzionaria.[137]

[137] M. Carli, *La politica dei fasci*, in "La Testa di Ferro", 26 dicembre 1920. Per le reazioni contro l'atteggiamento di Mussolini nel "Natale di sangue" cfr. *Platee ringhiose*, *a cuccia*, in "La Testa di Ferro", 13 febbraio 1921.

L'unica speranza d'un cambiamento, secondo Carli, poteva venire dall'elemento più giovane e dinamico del fascismo, memore del programma del '19. Ma l'accettazione del Trattato di Rapallo e la mancata difesa della causa fiumana nel "natale di sangue", ruppero definitivamente anche il filo di speranza. Da questo momento, il fiumanesimo, futurista o no, respinse qualsiasi affinità con il fascismo e rintuzzò le pretese fasciste di avere il monopolio dell'italianità:

> ché altrimenti in Italia si verificherebbe un fatto inverosimile e inconciliabile con la ricchezza spirituale di un popolo: l'esistenza di un unico Partito politico.[138]

L'ordine lirico del futurismo fiumanista, ultimo "sogno rinnovatore", era l'antitesi *dell'ordine politico* che il fascismo ora perseguiva per creare uno Stato nuovo. Con il fiumanesimo, il mito della "rivoluzione italiana" dei futuristi subiva una nuova metamorfosi, che segnava un altro passo fuori della tradizione del nazionalismo modernista in cui era nato. Il futurismo fiumano non pensava ad una rivoluzione condotta per il trinomio "modernità, italianità, potenza" ma vagheggiava una rivoluzione per la liberazione dell'individuo, delle classi e dei popoli. Mentre Marinetti credeva ora che il cammino dell'umanità volgesse "verso l'individualismo anarchico, meta e sogno d'ogni spirito forte", la modernità spingeva verso la massificazione e la diffusione del "cancro burocratico".[139] Nell'ultima fase della sua esistenza, si affievolì nel futurismo politico l'entusiasmo per la modernità, sopraffatto forse dal senso tragico dell'esistenza. Alla fine del futurismo politico, Marinetti annunciava l'urnanamento dell'uomo attraverso l'amicizia e l'amore:

> La rivoluzione futurista che porterà gli artisti al potere non promette paradisi terrestri. Non potrà certo sopprimere il tormento umano che è la forza accensionale della razza. Gli artisti, instancabili aereatori di questo travaglio febbrile riusciranno ad attenuare il dolore.
>
> Essi risolveranno il problema del benessere, come soltanto può essere risolto, cioè spiritualmente.

L'umanismo futurista non credeva più nella conquista della sovraumanità attraverso la disumanizzazione dell'uomo, ed aveva perso l'am-

[138] *In cerca d'idealismo*, in "La Testa di Ferro", 6 marzo 1921.

[139] F. T. Marinetti, *Al di la del Comunismo*, in "La Testa di Ferro", 15 agosto 1920, ora in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 411.

bizione di creare *l'italiano nuovo della modernità*, secondo le categorie del nazionalismo modernista.

Fuggendo dalla modernità, il futurismo veleggiava verso l'utopia, dove "la sovrumana frescalata Distrazione dell'Arte operava la metamorfosi degli Indomabili", con temporaneo sollievo dalla brutalità della vita moderna e dall'"inferno economico", per effetto balsamico dell'arte:

> La musica regnerà sul mondo. Ogni piazza avrà la sua grande orchestra strumentale e vocale. Vi saranno così, dovunque, fontane di armonia che giorno e notte zampilleranno dal genio musicale e fioriranno in cielo, per colorare, ingentilire, rinvigorire e rinfrescare il ritmo duro, buio, trito e convulso della vita quotidiana. [...]
>
> Il proletariato dei geniali, collaborando collo sviluppo del macchinario industriale, raggiungerà quel massimo di salario e quel minimo di lavoro manuale che, senza diminuire Ia produzione, potranno dare a tutte le intelligenze la libertà di pensare, di creare, di godere artisticamente.[140]

L'avventura politica del futurismo si concluse con il ritorno all'arte. Marinetti lanciò una nuova parola d'ordine: "Distruggete, annientate la politica che opaca ogni corpo. È una lebbra-colera-sifilide tenacissima!",[141] proprio mentre il fascismo trionfante portava al potere l'idolatria della politica, intesa come "vita nel senso pieno, assoluto, ossessionante della parola".[142]

Dopo il 1920, con la fine dell'avventura fiumana, anche il futurismo politico, che da essa aveva tratto l'ultima linfa, si esaurì con la dispersione dei suoi residui elementi vitali. Bottai ormai definitivamente convertito alla politica, si unì ai detrattori del futurismo, accusandolo di corrompere la gioventù con una concezione "sportiva e dilettantesca" della politica, predicando sempre la rivoluzione ma fermandosi "a tutto l'aspetto esteticamente dinamico della rivoluzione". La rivoluzione futurista, concludeva Bottai, era "l'immenso castello in aria di tanti ragazzacci impertinenti che ruzzano, ridono, sfarfallano, giocano a rimpiattino nel loro bel castello posticcio".[143] Il futurismo aveva compiuto il suo

[140] *Ibid*., pp. 422-423.

[141] F. T. Marinetti, *Inegualismo e Artecrazia*, in "II Resto del Carlino", 1° novembre 1922, ora in Id., *Teoria e Invenzione futurista*, cit., p. 482. Sull'atteggiamento di Marinetti in questo periodo, cfr. E. Gentile, *La politica di Marinetti*, cit., pp. 158-165.

[142] G. Bottai, *Il fascismo e l'Italia nuova*, G. Berlutti, Roma 1923, p. 46.

[143] G. Bottai, *A F. T Marinetti*, Per *le rime*…, in "L'Ardito", 20 novembre 1920.

ciclo ed esaurito la carica rivoluzionaria, perché il problema stesso della "rivoluzione" era mutato: "solo chi parla, oggi, di un ordine, di un ritmo, di una legge da ridare alla nostra vita, dice una cosa in contrasto netto e brutale con la comunità".[144]

Sull'onda residua di queste ultime polemiche,[145] Marinetti riprese a fare il "missionario dell'arte", proponendosi di "strappare la gioventù italiana alla monotona, abbrutente ossessione politica".[146]

Le ultime gesta del futurismo politico furono compiute a Milano, per protestare contro la repressione antidannunziana e tentare un complotto armato anarchicofuturista. Carli e Cerati finirono in prigione per qualche tempo. Il 23 gennaio 1921, Carli annunciava a Marinetti che lasciava il futurismo, dopo che anche Settimelli, Dessy, Daquanno e Corra avevano "tagliato i ponti fra loro e il futurismo":

> poiché tu hai dimostrato di poter fare da solo un Movimento artistico che finora era imperniato anche su di noi, io credo che non vorrai offenderti se anch'io mi decido a lasciare solamente a te il peso e la gloria del Movimento Futurista. Ripeto: tu hai tanto genio, tanta energia e tanto fascino personale, che puoi fare a meno della nostra collaborazione. Lo hai dimostrato eloquentemente. E poi: anch'io credo che bisogni oltrepassare il Futurismo, e fare punto e da capo.[147]

[144] G. Bottai, *Un libro su Marinetti*, in "L'Ardito", 9 aprile 1921: "È un uomo che ha finito il suo ciclo; non ha più rispondenza; è un isolato".

[145] Cfr. per esempio: Cerati, *Io e il mondo*, in "La Testa di Ferro", 21 novembre 1920; F. T. Marinetti, *Lettere aperte a Giuseppe Bottai e Enrico Rocca*, in "La Testa di Ferro", 28 novembre 1920; M. C., *Saper leggere e capire*, in "La Testa di Ferro", 26 dicembre 1920.

[146] F. T. Marinetti, *Il teatro a sorpresa* (11 ottobre 1921), ora in Id., *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 143.

[147] AMC, Copia.

Bibliografia

Fonti primarie

Archivio Centrale dello Stato (ACS).
Archivio Leonardo Clerici (ALC).
Archivio Massimo Carli (AMC).
Fondazione Primo Conti (FPC).
Ministero dell'Interno, Direzione Generale di Pubblica Sicurezza, Divisione Affari Generali e Riservati (MI, DG.PS, AGR).

"Dinamo".
"Il Giornale di Milano", con scritti di E. Settimelli.
"Il Fascio", con scritti di C. Morisi.
"I Nemici d'Italia", con scritti di P. Borgomaneri, G. Bottai, P. Buzzi, B. Corra, Gimo, A. Mazza, Noi, E. Settirnelli.
"Il Popolo d'Italia", con scritti di B. Mussolini.
"Il Regno", con scritti di G. Papini.
"Il Resto del Carlino", con scritti di F. T. Marinetti.
"Lacerba", con scritti di U. Boccioni, Folgore, F. T. Marinetti, G. Papini, A. Soffici.
"L'Ardito", con scritti di G. Bottai, Cerati.
"L'Assalto", con scritti di M. Manni.
"La Rivolta Futurista", con scritti di P. P. Carbonelli.
"La Stirpe", con scritti di G. Calderini.
"La Testa di Ferro", con scritti di M. C., Mario Carli, A. Forti, M. Giordano, F. T. Marinetti.
"Le Fiamme", con scritti di G. Bottai, E. Rocca.
"L'Italia Futurista", con scritti di V. Rossi, E. Settimelli, U. Tommei.
"Novissima", con scritti di E. Corradini.
"Roma Futurista", con scritti di M. Bontempellí, G. Cialli, F. T. Marinetti, E. Rocca., E. Settimelli, Volt.
"Vela Latina", con scritti di M. De Leone.

Archivi del futurismo, a cura di M. Drudi Cambino e T. Fiori, De Luca, Roma 1959-1962.
Boccioni U., *Gli scritti edili e inediti*, a cura di Z. Birolli, Feltrinelli, Milano 1971.
Boccioni U., *Opere complete*, F. Campitelli, Foligno 1927.
Bottai G., *Il fascismo e l'Italia nuova*, G. Berlutti, Roma 1923.
Carli M., *Noi arditi*, Facchi, Milano 1919.
Carrà C., *La mia vita*, Feitrinelli, Milano 1981.

Corradini E., *Scritti e discorsi* (1901-1914), a cura di L. Strappini, Einaudi, Torino 1980.
Marinetti F. T., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968.
Masnata P., *Parole per Acquaviva*, in G. Acquaviva, *Futurismo 1909 1920 1961*, M. Castaldi, Milano 1962.
Mussolini B., *Opera omnia*, a cura di E. e D. Susmel, La Fenice, Firenze 1951.
Rafanelli L., *Una donna e Mussolini*, Rizzali, Milano 1975.
Rossi C., *Trentratré vicende mussoliniane*, Casa Editrice Ceschina, Milano 1958.
Settimelli E., *Inchiesta sulla vita italiana*, Messaggerie italiane, Bologna 1919.
Vecchi F., *Arditismo civile*, L'Ardito, Milano 1920.
Viana M., *Sciopero generale e guerra vittoriosa. Contributo di agitazione contro la democrazia. Statuto dei gruppi nazionalisti italiani*, Tipografia Sella e Guala, Torino 1910.

Fonti secondarie

Carpi U., *L'estrema avanguardia del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1985.
Crispolti E., *Storia e critica del futurismo*, Laterza, Roma-Bari 1986.
De Felice R., *Mussolini il rivoluzionario*, Einaudi, Torino 1965.
Gentile E., *Il mito dello Stato nuovo dall'antigiolittismo al fascismo,* Laterza, Roma-Bari 1982.
Gentile E., *Le origini dell'ideologia fascista*, Laterza, Roma-Bari 1975.
Moscovici S., *Psychologie des minorités actives*, PUF, Parigi 1976.
Scarantino A., "*L'Impero*". *Un quotidiano "reazionario futurista" degli anni venti*, Bonacci, Roma 1981.

Futurismo e fascismo
Niccolò Zapponi

In apertura a *Marinetti e il futurismo* — testo autobiografico del 1929 — Marinetti offriva ai lettori un ritratto di Mussolini in costume — per così dire — da futurista della prima ora.

> Il cappello tondo di feltro nero — scriveva — ricalcato giù sul nero intenso degli occhi come le tonde nuvole nere che pesano sul nero intenso dei burroni appenninici. Se si toglie il cappello, splende come una lampada elettrica la calvizie di Verlaine, D'Annunzio e Marinetti.
>
> Il bavero del cappotto sempre alzato, per istintivo bisogno di mascherare le parole violente che complottano in bocca, romagnole.
>
> La mano destra nella tasca del cappotto impugna il bastone come una sciabola lungo i muscoli del braccio.[1]

Mussolini con il cappello duro, il soprabito abbondante e lo sguardo di chi la sa lunga sulle cose del mondo, lo abbiamo visto tutti, in fotografia. Ma a sentircelo descrivere da Marinetti, quasi saremmo tentati di supporre che i biografi di quell'emulo di Verlaine possano averci mentito. Forse non fu mai socialista, forse era anche lui a Parigi, in una notte fatidica del febbraio 1909.

Nel 1929, comunque, un Mussolini *flaneur*, con la bombetta e la canna da passeggio, non esisteva più. Il "duce" di allora era quello della Conciliazione e dei primi "balilla", era il principe di palazzo Venezia. Era il Mussolini in uniforme, che di lì a due anni, avrebbe affidato ad Achille Starace il compito di massimo supervisore e promotore della moralità nazionale. In verità, anche il Marinetti del 1929 aveva rinunciato al cappello duro, e proprio quell'anno aveva avuto licenza di sostituirlo, nelle grandi occasioni, con la feluca della neonata Accademia d'Italia.

[1] F. T. Marinetti, *Marinetti e il futurismo*, 1929, ora *in Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria (d'ora in avanti: TIF), Mondadori, Milano 1968, pp. 501-502. Osservazioni sul manierismo della descrizione menzionata sono in E. Crispolti, *Appunti sui materiali riguardanti i rapporti fra futurismo e fascismo*, in E. Crispolti, 13. Hinz, Z. Birolli (et *al*.), *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Feltrinelli, Milano 1974, p. 53.

Ma al di là di ogni suggestione suscitata dalle immagini, è poi giusto credere che gli anni della cosiddetta "vigilia" siano stati quelli della massima sintonia spirituale fra i padri rispettivi del fascismo e del futurismo? In alternativa a tale congettura — peraltro assai ragionevole, da innumerevoli punti di vista — suggeriremmo di volgere l'attenzione verso un'epoca diversa e, più esattamente, di fissare Io sguardo sul Mussolini dei tardi anni trenta, che Renzo De Felice ha descritto con molta minuzia e penetrazione psicologica nel 1981.[2] Si tratta di un uomo invecchiato e intristito, la cui percezione del mondo, in certo modo, si è sdoppiata. Mentre, per un verso, il Mussolini in questione riconduce la realtà ai ritmi convulsi della politica quotidiana, per altro verso scruta ciò che accade, alla ricerca dei segni di una mutazione inesorabile, refrattaria al controllo umano, e scandita dai tempi fatali delle civiltà. Questo personaggio lacerato — narra De Felice — a volte è capace di rifugiarsi nella propria immaginazione, indugiando a contemplare una città che non esiste: la "terza Roma" fascista, per l'esattezza, che dovrà sorgere fra la prima Roma e il Tirreno, e che nel 1942, ventesimo anno dell'era fascista, si schiuderà a torme di visitatori ammirati, provenienti da ogni parte del mondo.

Alla vigilia della seconda guerra mondiale, il soggetto in questione dà per scontato che Malia sia chiamata a sostenere una prova militare decisiva, ma — come De Felice ha ricostruito — ritiene che la grande guerra fascista non debba cominciare prima che si siano chiuse le celebrazioni dell'Esposizione universale" del 1942. L'"E. '42" — aggiunge il "duce" — l'Eliopolis fascista in stile Novecento, tutta marmi, archi, colonne e monumenti al dio Sole, è "destinata a rimanere nei secoli"[3]

Questo Mussolini che si interroga sul futuro immaginandoselo nei momenti di ottimismo sotto forma di città, fa pensare a Marinetti, perché anche Marinetti era incline a sognare il tempo a venire sotto vestigia urbane, e perché anche la sua visione del mondo era tendenzialmente sdoppiata. Al pari che in Mussolini, in lui l'inseguitore affamato della quotidianità, l'uomo angustiato dal problema di "durare" — per usare un termine caro al "duce" — conviveva con il veggente, occupato a spiare l'avvicendamento ciclico delle civiltà.

La scoperta dell'impossibilità di far quadrare i conti fra la *routine* politica e i disegni del fato, per Marinetti fu esperienza assai più precoce che per Mussolini. A tale conclusione, il fondatore del futurismo era già pervenuto, sostanzialmente, nel maggio 1920, al tempo del secondo

[2] R. De felice, Mussolini il duce. Lo stato totalitario. 1936-1940, Einaudi, Torino 1981, cap.3.
[3] *Ibid.*, p. 320

congresso fascista. Dopo di allora, gli restò la possibilità di sperare che gli uomini politici di buona e smaliziata volontà — sempre che esistessero — provvedessero ad assecondare i comandi del destino, o almeno ad astenersi dall'introdurre patetici bastoni fra le ruote.

La storia dei rapporti fra Marinetti, il suo movimento e il fascismo è in buona parte vicenda di scommesse perdute e testardamente rinnovate, di illusioni mai del tutto crollate, che il regime di Mussolini, prima o poi, si sarebbe lasciato convertire alla religione futurista. Va aggiunto che Io zelo dei futuristi italiani nell'incensare il fascismo, inondandolo oltre che di lodi, di attestati non richiesti di discendenza futurista, fu tale da rendere pressoché superfluo, da parte nostra, ogni quesito sul lealismo politico del movimento di Marinetti.

Lo stesso, apprezzabile, atto di insubordinazione compiuto nel dicembre 1938 da Mino Somenzi e Marinetti, quando ambedue, con coraggio autentico, sulla rivista "Artecrazia" condannarono le discriminazioni antisemite del fascismo, deve essere in parte ridimensionato, per quanto riguarda Marinetti. Questi, infatti, tre anni dopo onorava di una prefazione elogiativa il libello *Inghilterra fogna di passatismo*, del futuri. sta sardo Gaetano Pattarozzi. "Fogna di passatismo" in copertina, l'Inghiterra diventava, all'interno dell'opera di Pattarozzi, "fogna di ebraismo", e tutto il libro, in verità, trasudava il più scervellato livore antiebraico. Allora, Marinetti si accontentò di far seguire ai complimenti all'autore, la citazione di proprie sfuriate giovanili contro il tradizionalismo britannico.[4] Ma nel 1942, nell'opuscolo *L'esercito italiano*, superando gli ultimi indugi, il fondatore del futurismo scaraventava un piccolo, furtivo siluro personale contro gli ebrei, asserendo, in specie, che "democrazia comunismo ebraismo" erano "passatismi polverosi ugualmente deprimenti o traditori".[5] Colpe minori — ammettiamolo — a paragone di quanto altri dissero, scrissero o fecero, in quegli anni. Si deve però constatare che, sempre nel 1942, a cura delle edizioni "Mediterraneo futurista", dirette dal nominato Pattarozzi (il quale, nel frattempo, era arrivato all'aperta propaganda filonazista), appariva — sotto il titolo *Lo riprenderemo*, e con la traduzione tedesca a fronte — una raccolta di testi di Marinetti sulle imprese militari italiane in Africa orientale. In punta di piedi, e con il casco coloniale sulla testa — avrebbe potuto dirsi — la letteratura "degenerata" rivarcava le frontiere tedesche.

Ai fini della comprensione dei rapporti non occasionali fra futurismo e fascismo, un catalogo degli espedienti cui il movimento futurista

[4] F. T. Marinetti, *Presentazione a* G. Pattarozzi, *Inghilterra fogna di passatismo*, Unione Editoriale d'Italia, Roma 1941.

[5] F. T. Marinetti, *L'esercito italiano. Poesia armata*, Cenacolo, Roma 1942, p. 14.

ricorreva per sopravvivere, servirebbe a poco. Non sempre, del resto, Marinetti aveva posseduto della politica una concezione tanto riduttiva e strumentale. Ad esempio, non vi è possibilità di dubbio, quanto al fatto che, fra il 1918 e il 1920, il fondatore del futurismo avesse considerato seriamente la prospettiva di una rivoluzione. Peraltro, sulle innovazioni che questa avrebbe dovuto introdurre, merita che ci si fermi a riflettere. Allora, Marinetti aveva chiesto, sì, che si spalancassero le porte alla modernità, ma aveva anche vagheggiato l'avvento di un ordine sociale arcaico, se non proprio tribale. Aveva sognato la nascita di una civiltà sottratta alle ondulazioni della storia, subordinata al tempo lineare, e in specie alle sue unità di misura più antiche: il giorno e la notte.

Marinetti amava la notte, quale tempo della liberazione della creazione: secondo la leggenda, di notte era nato il futurismo; notturna era la redenzione degli "indomabili", nel romanzo omonimo del 1922; di notte avrebbe dovuto svolgersi gran parte delle feste descritte, nel 1920, in *Al di là del comunismo*. E queste, appunto, sarebbero state feste tribali, aventi il compito — proprio delle orge sacre — di infrangere la continuità inerte del tempo, e di sospendere le pene dell'"inferno economico" (l'espressione è di Marinetti), risarcendo gli uomini con una felicità primordiale, panica, ebbra. Nella città immaginata da Marinetti, futuristi-stregoni avrebbero somministrato alla popolazione allucinogeni o, più esattamente, alcool. Perché alcool era, appunto, l'arte, secondo il fondatore del futurismo.[6]

L'inclinazione al vaticinio era intrinseca al futurismo, fin dalle sue origini, e quando il sogno rivoluzionario svanì, la comunità futurista tornò ad essere — come e più di prima — una setta di artisti-veggenti. Costretti alla condizione infelice di uomini in attesa, Marinetti e discepoli si riservarono la mansione consolatoria di intermediari oracolari fra il destino e il fascismo.

Ma come si è detto, anche Mussolini era, a suo modo, un uomo in attesa: un personaggio angosciato dagli appuntamenti inevitabili dell'Italia con un fato arcigno e insofferente; un soggetto, il quale — anche questa è un'indicazione di De Felice — faceva più conto, forse, sulle tabelle compilate dai demografi, occupati a studiare i mutamenti della natalità, che sui risultati dell'opera di rieducazione guerriera nazionale, orchestrata dal segretario Starace.

Sembrerebbe di poter riconoscere, fra Mussolini e Marinetti (ma anche, più in generale, fra Mussolini e il futurismo), la presenza mediatrice di un parente spirituale comune, dalle spiccate disposizioni profeti-

[6] F. T. Marinetti, Al *di là del comunismo*, 1920, *in TIF*, pp. 421, 423.

che: Oswald Spengler. Renzo De Felice, già alcuni anni or sono, ha illustrato quale fosse Io Spengler prediletto dal "duce": l'autore, vale a dire, del *Tramonto dell'occidente* e di *Anni decisivi*, opere in cui si predicava un estremo colpo di coda della civiltà occidentale, rinfrancata, prima della morte, da un'ultima generazione di eroi cesarei. Ma esisteva un secondo Spengler — complementare a quello — che nel 1931, nel saggio *L'uomo e la macchina*, annunciava l'avvento di un'epoca di dominio delle macchine sull'uomo.

> Il padrone del mondo — scriveva Spengler — diventa schiavo della macchina. La macchina costringe lui, noi tutti senza eccezione, sia che lo vogliamo e lo sappiamo o no, nella direzione della sua strada.[7]

Mussolini, secondo De Felice, trovò in Spengler, non idee nuove da fare proprie, ma conferme di opinioni già radicate nella sua mente.[8] Quanto a Marinetti, escluderemmo, pur in assenza di possibilità di verifica, un influsso di Spengler su di lui. Sappiamo, peraltro, che fra i suoi autori prediletti, negli anni della giovinezza, rientravano Schopenhauer e Nietzsche.[9]

Non interessa, comunque, accertare qui le opinioni di Marinetti, o di altri futuristi, sull'autore del *Tramonto dell'occidente*. Quel che conta, è notare come il caso Spengler documenti l'esistenza di un apparato dottrinario, al cui interno l'idea di un ritorno dei "cesari" poteva coesistere con l'affermazione di una tirannia delle macchine.

[7] O. Spengler, *L'uomo e la macchina*, *1931*, trad. it. Angelo Treves, Corbaccio, Milano 1931, p. 132. Si vedano anche, più in esteso, le osservazioni di Spengler sul nesso "tecnica/tattica/aggressività", nei capp. 4-6 del saggio. "Nessuna opera — asseriva per parte sua Marinetti, nel manifesto del 20 febbraio 1909 — che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo" (in *TIF*, p. 10).

[8] R. De Felice, *Mussolini il duce. Gli anni del consenso. 1929-1936*, Einaudi, Torino 1974, pp. 38-44.

[9] Secondo i risultati di un'inchiesta svolta dalla rivista luganese "Coenobium" fra il 1907 e il 1908, sulle letture predilette da uomini di cultura del tempo, le preferenze di Marinetti risultavano le seguenti:
— *Filosofia: Il discorso sul metodo* di Cartesio - *L'Etica* di Spinosa - Il *mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer - I *Pensieri* di Pascal - *Sartor Resartus* di Carlyle e le *Opere complete* di Nietzsche.
— *Morale e religione*: *La vita di Gesù* di Strauss - *Gli Apostoli* di Renan.
— *Letteratura*: *I Ricordi* di St. Simon - Le *Lettere persiane* di Montesquieu - *Le confessioni* di J. J. Rousseau - *I legami pericolosi* di Laclos - *Il Rosso e il Nero* di Stendhal - Le *Opere* di Edgar Poe - I *Fiori del male* e i *Poemi in prosa* di Baudeleaire - Le *Feste galanti* e *Saggezza* di Verlaine - Le *Poesie* di Mallarmé - LI *Racconto dell'Oro e del Silenzio, l'Adultero sentimentale* e le *Poesie di* Gustave Kahn - I *Poemi conviviali* di Giovanni Pascoli - *Del Sangue, della Voluttà e della Morte* di Maurice Barrès - *La forza* di Paul Adam - *I fuori natura* di Rachilde - Il *viso stupito* della Contessa di Noailles. "*Il libro che amo di più? Tutto Flaubert*". (*Ciò che essi leggono. 117 risposte all'inchiesta per la Biblioteca di un Libero Cenobita)*, Prefazione di A. Ferrière, in "Coenobium", Lugano 1909, p. 53.

Della concezione spengleriana, tutti ricordano gli esiti pessimistici, esagerandone spesso la portata, omettendo cioè di porre nel giusto rilievo il fatto che — dal punto di vista dello scrittore tedesco — "tramonto dell'occidente" non era sinonimo di assenza di ogni possibilità ulteriore di civiltà, in altre parti del mondo. Per parte loro, i futuristi confidavano in un'ennesima metamorfosi vittoriosa della civiltà occidentale, ma non escludevano l'eventualità alternativa di una sconfitta disastrosa.

L'idea di catastrofe, addebitabile ai futuristi, va ricercata nelle loro mezze parole, nelle deduzioni da loro soltanto suggerite in via allusiva, nel dominio dei loro incubi confessati con reticenza frettolosa, falsamente allegra. A perlustrare con attenzione tale versante della letteratura futurista, ci si accorge che, dal punto di vista di Marinetti e suoi, il rischio di annientamento non incombeva esclusivamente sulla porzione pavida e "passatista" dell'umanità, e neppure doveva ritenersi estendibile alla sola civiltà delle macchine, che pure avrebbe dovuto essere dotata di capacità di sopravvivenza. La catastrofe da loro evasivamente paventata era forse — come avrebbe potuto confermare Julius Evola, apostata del futurismo e del dadaismo, oltre che traduttore di Spengler — un vizio di nascita del cosmo, una punizione che l'universo avrebbe dovuto attendersi dal "Nulla-Dio", per riprendere un'espressione usata da Marinetti nel 1916.

Documento esemplare dell'inclinazione futurista a sfiorare il tema di una possibile fine del mondo, è il poemetto *Infinito* (*Parabola cosmica*), di Bruno Sanzin, del 1933; testo, preceduto da una prefazione di Marinetti, particolarmente sentenziosa e oscura, ma non incomprensibile al punto di rendere impercettibili le sue tonalità sinistre.

> Da antenna ad antenna — scriveva Marinetti — le prime risate negative ed ironiche offendono e cancellano l'eroismo ottimista dei primi metalli sognati. Le paurose albe dell'intelligenza stridono verdi in cerchio intorno all'immenso uovo d'oro fluido e infrangibile della Pazzia. Questa contiene e doma tutte le sicurezze. Fuori di lei cominciano tutte le forme dello svenimento ansioso del nulla. Sotto la sua guida altissima nascono, si differenziano e si moltiplicano originalissimi i sensi del corpo umano.
>
> Questi insegna subito burberamente la sua legge: il piacere. Ma trema sentendolo insieme forza indispensabile e principio distruttivo che preannuncia il Suicidio Universale. Dal piacere scaturisce la prima idea di guerra, che subito scatenandosi e sviluppandosi con l'onde insieme concentriche ed eccentriche, trasforma in altrettanti smisurati rasoi i lunghi e infiniti amori delle curve baciantesi.[10]

[10] F. T. Marinetti, *Bruno Sanzin e il suo "Infinito"*, in B. Sanzin, *Infinito* (*parabola cosmica*), Edizioni Futuriste di poesia, Roma 1933, p.12

Probabilmente, Evola avrebbe osservato che l'annientamento dell'universo, o suicidio universale che fosse, era evento predetto da tempo immemorabile dalla sapienza religiosa dell'induismo. In verità, all'induismo, come ad altre tradizioni religiose disseminate in ogni parte del mondo, apparteneva anche il simbolo dell'"uovo cosmogonico", evocato, forse casualmente, da Marinetti.[11]

Se il baccano provocato dall'"intonarumori" di Luigi Russolo non fosse un espediente per coprire lontani e più maestosi rintocchi di gong, se insomma il futurismo, quali che fossero le sue intenzioni, non abbia alla fine funzionato da canale di comunicazioni informali fra l'Italia e l'estremo Oriente, è questione che meriterebbe di esser posta in termini non puramente accademici.

Il futurismo — asseriva Arnaldo Ginna nel 1933 — contava più come "ideale filosofico, psicologico avvenirista che come arte",[12] e a suo modo, aveva ragione: da tempo, ormai, la teoria futurista aveva assunto la fisionomia di una vera e propria dottrina. Forse sarebbe stato più esatto sostenere che il futurismo era, a conti fatti, una religione; opinione, quest'ultima, espressa nel 1935 dal pittore Fillia.

> Si chiude — questi scriveva — [...] il periodo pagano-naturalistico per entrare in un grande periodo di nuova arte religiosa, che non è più quella dei bizantini o dei gotici ma è quella degli uomini all'epoca della Macchina.[13]

Di "arte sacra meccanica" lo stesso Fillia aveva già parlato un decennio prima, augurandosi che venisse individuato l'"idolo meccanico", capace di esprimere l'"emotività" del nuovo culto.[14]

Pochi anni dopo, l'oggetto di adorazione auspicato da Fillia con l'aeroplano, eletto a tramite di un'esperienza estetica ai confini con l'estasi, di fronte alla scoperta dell'ineffabile unità del cosmo. "Aeropittura", asseriva, nel 1933, Gerardo Dottori, voleva dire

[11] Secondo Mircea Eliade (*Trattato di storia delle religioni*, trad. it. Virginia *Vacca*, Boringlieri, Torino 1976, p. 427), il "motivo dell'uovo cosmogonico attestato in Polinesia è comune all'India antica, all'Indonesia, all'Iran, alla Grecia, alla Fenicia, alla Lettonia, all'Estonia, alla Finlandia, ai Pangwe dell'Africa occidentale, all'America Centrale e alla Costa occidentale dell'America del Sud. Il centro di diffusione di questo mito deve probabilmente ricercarsi nell'India o in Indonesia".

[12] A. Ginna, *L'uomo futuro. Investigazione futurfascista*, Edizioni Futuriste di Poesia, Roma 1933, p. 29.

[13] Fillia, *Pittura futurista*, *marzo* 1935, in E. Crispolti, *Il II futurismo*, *5 pittori + uno scultore*, Pozzo, Torino 1961, p. 304.

[14] Fillia, *L'idolo meccanico*, *luglio 1925*, *ibid.*, p. 255.

> innalzarsi sopra dal quotidianismo, del frammentarismo che soffocano la fantasia degli artisti; superare la realtà, porre tra essa e l'artista, lo spazio, l'altezza: salire per dominare e vivere la sintesi delle cose.[15]

Ma già nel 1920, Ardengo Soffici, in procinto di chiudere gli ultimi conti con il futurismo, aveva enunciato una sua teoria estetica a carattere iniziatico, secondo la quale compito dell'arte era educare l'artista a una percezione diversa e più elevata del mondo visibile. L'arte aveva asserito in sostanza, Soffici — era la scala che l'artista saggio lascia cadere dietro sé, dopo averla usata.[16]

Il 28 ottobre 1929, Mussolini dichiarò che nell'Accademia d'Italia parlava "la vita dello spirito", la quale era "continua, e complessa, e unitaria: dalla musica alla matematica, dall'archeologia al futurismo".[17] Se il "duce" fosse stato un critico letterario o, meglio ancora, uno storico della cultura, e il suo non fosse stato un discorso di circostanza, quell'accostamento fra archeologia e futurismo sarebbe restato probabilmente agli atti, quale intuizione particolarmente luminosa.

Il futurismo era realmente un'archeologia capovolta, una "neologia", per così dire. Nel credo futurista riappariva, ribaltato, l'ideale romantico di conoscenza archeologica del passato: un mito, sulle cui rendite — sarebbe il caso di ammettere — viviamo ancora.

Non è questa la sede per descrivere cosa intendessero i romantici per archeologia. Accontentiamoci di osservare che, attraverso la riconsiderazione del passato sotto specie archeologica, una vera e propria rivoluzione culturale si compì, fra il XVIII e il XIX secolo.

La prima scoperta inebriante dei romantici fu — più esattamente — che il passato era civiltà, e che questa era, prima di tutto, linguaggio. In secondo luogo, riflettendo sul fatto che il passato non era soltanto memoria tramandata, ma anche realtà *visibile*, in quanto i suoi ruderi sopravvivevano nel presente, l'intelligenza romantica intuì — seconda scoperta, anch'essa carica di pathos — che le rovine potevano essere studiate quali parti sopravvissute di un tutto organico, quali frammenti di un messaggio lacunoso da reintegrare. In breve, i romantici avvertirono che anche le città morte erano, a loro modo, *linguaggio*.

Torniamo ai futuristi. Anche per loro, la realtà da decifrare apparte-

[15] C. Dottori, *Aeropittura manifesto futurista*, in "Futurismo", 12 novembre 1933, p. 5.

[16] A. Soffici, *Fine dell'arte* (in *Primi principi di una estetica futurista*, 1920), riportato in Luciano De Maria, *Marinetti e il futurismo*, Mondadori, Milano 1973, pp. 239-242. "Destino" dell'arte — asseriva Soffici — era "affinare tanto la sensibilità generale da rendere inutili le proprie manifestazioni, cioè: abolizione di se stessa" (pp. 241-242).

[17] S. Mussolini, *Scritti e discorsi dal 1929 al 1931*, Hoepli, Milano 1934, p. 158.

neva a un tempo diverso dal presente — il futuro, appunto — ed era il linguaggio, voce bisbigliante dal fondo dell'anima, che chiedeva di farsi espressione poetica, pittorica, architettonica, musicale (arte "è rivelazione d'avvenire", sosteneva nel 1941 Giovanni Acquaviva, futurista dell'ultima leva, con ambizioni filosofiche).

Ma anche nell'interiorità futurista, come in quella romantica, era sprofondata un'Atlantide desiderosa di riemergere: la città del futuro, che aveva acceso Ia fantasia di Antonio Sant'Elia — il Piranesi del futurismo.

Un'ultima, conturbante scoperta romantica merita di essere ricordata: esisteva un'ingannevole, intrigante somiglianza fra un frammento di colonna o di statua, affiorante dalla terra, e un qualsiasi ciottolo senza storia, modellato dalle intemperie. E ciò significava che l'universo della natura e quello della cultura si stendevano l'uno a fianco dell'altro, separati da una linea di confine imprecisa, a volte irriconoscibile. La prima missione dell'archeologo era dunque quella di discriminare le forme imposte dalla natura alla materia, da quelle modellate dall'uomo (con il facile senno di poi, potremmo aggiungere che da allora, riconoscere la frontiera fra natura e cultura sarebbe stato un compito istituzionale delle scienze dell'uomo).

La questione era ancora aperta ai tempi del futurismo, con la differenza — rispetto a un secolo prima — che Marinetti e discepoli, ormai irreparabilmente scettici, quanto alla possibilità di separare il regno della cultura da quello della natura, ne caldeggiavano la compenetrazione totale e definitiva, in una sintesi di nuove linee geometriche, al tempo stesso post-umane e post-naturali.

Chi avesse avuto facoltà di contemplare la Terra riplasmata secondo dettami estetici futuristi, si sarebbe chiesto chi fosse mai l'autore del paesaggio: se l'uomo, con Ia sua inventiva ordinatrice, oppure l'estro demiurgico di una qualche *anima mundi*, che imponeva alla materia un processo purificatore di cristallizzazione. Nel *Manifesto futurista dell'architettura aerea*, Marinetti (coadiuvato da Mino Somenzi e Angelo Maz zoni) vagheggiava, nel 1934, un mondo di fiumi rettificati, porti squadrati, scogli piallati, case in "forma di sfera, cono, piramide, prisma dritto triangolare, poliedro, losanga", e ancora, città dipinte di azzurro, per armonizzarsi con l'arancione del deserto, oppure costruite a forma di "freccia", "anello", "elica", "cuneo", "crogiuolo", "brillante", "matrice".[18]

[18] F.T. Martinetti, Angelo Mazzoni, Mino Somenzi, *Manifesto dell'architettura aerea* (1° febbraio 1934), in "Artecrazia", 15 gennaio 1938, p.6.

> Sapere è patire. Sventura
> è la scienza. – deprecava già nel 1817 George Byron –
> Coloro che più sanno
> più amaramente devono piangere il fato:
> l'albero della scienza non fu mai
> l'albero della vita.[19]

I romantici avevano bene intravisto il pericolo intrinseco alla nuova sapienza che a loro si veniva schiudendo. Gli uomini avrebbero potuto conoscere meglio se stessi, decifrando le parole, i simboli, i ricordi, le emozioni che si accumulavano nella loro interiorità. Ma ciò non implicava che le nuove verità conquistate sarebbero state consolatorie o rassicuranti. Avrebbe anche potuto ricomporsi, alla fine, l'immagine di un uomo sottoposto, oltre che alla tirannia del mondo esterno, a quella della sua anima.

E allora, si sarebbe potuto anche concludere — come asseriva Marinetti nel 1909 — che l'unica possibile saggezza concessa all'uomo — sempre che il termine avesse ancora senso — fosse quella di rassegnarsi alla propria follia:

> Che cosa dite?... Siamo pazzi?... Evviva! Ecco la parola che aspettavo! [...] Per conto mio, vi annuncio che il mondo è fradicio di saggezza!... E perciò che noi oggi insegnamo l'eroismo metodico e quotidiano, il gusto della disperazione [...] il tuffo nella morte tenebrosa sotto gli occhi bianchi dell'Ideale...[20]

[19] G. Byron, *Manfred*, 1817, atto I, scena I, versi 13-16. La traduzione è quella riportata, senza indicazioni di autore, da Michela Nacci, nella sua introduzione all'antologia, da lei curata, *Tecnica e cultura della crisi*, Loescher, Torino 1982, p. 24. Alla Nacci, ovviamente, va il merito di avere stabilito un raffronto fra i versi di Byron, e l'atteggiamento verso il progresso scientifico, proprio della "cultura della crisi", fra le due guerre mondiali. Esigenze di concisione impediscono di motivare i giudizi — alquanto perentori nella forma — qui espressi sull'atteggiamento mentale romantico verso il passato archeologico. Valga, riguardo alle connessioni romantiche fra interiorità-esteriorità, linguaggio-paesaggio, archeologia-filologia, il rinvio agli studi di George L. Mosse (e, in specie, *Il razzismo in Europa dalle origini all'olocausto*, Laterza, Roma-Bari 1980, cap. 3), Léon POlialtov (*Il mito ariano*, Rizzoli, Milano 1976, seconda parte, cap. 3; cfr. inoltre, *ibid.*, riguardo ai nessi fra ideologie romantiche e nuove scienze umane, il cap. 5), Giovanni Filoramo (*Religione e ragione tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma- Bari 1985, cap. 2). Riguardo all'asserita inclinazione dei romantici ad attribuire alla comprensione archeologica del passato, il valore di una riflessione sul confine — incerto — fra natura e cultura (o fra natura e civiltà, volendo ricorrere a una terminologia più conforme alla letteratura del tempo) merita di essere riportato, in via esemplificativa, un breve passo dei *Discorsi sulla religione* di Friedrich Schleiermacher (1799): "Come la natura vegetale, mediante l'estinzione di intere specie e la rovina di intere generazioni di piante ne produce e ne nutre altre nuove, così anche qui voi vedete che la natura spirituale, dalle rovine di un bello e magnifico mondo di uomini, ne genera uno nuovo che succhia la sua prima linfa vitale dagli elementi decomposti e mirabilmente trasformati di quel mondo" (per la citazione, si è indebitati con G. Filoramo, *Religione e ragione tra Ottocento e Novecento*, cit., pp. 67-68). Schleiermacher si riferiva alla rigenerazione dei sistemi di credenze religiose (all'interiorità, quindi), stabilendo un parallelo fra religione e natura, ma ricorrendo anche, a sostegno delle sue affermazioni, al simbolo principale dell'archeologia: la "rovina".

[20] F. T. Marinetti, *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, aprile 1909, in *TIF*, p. 15.

Vale la pena di ricordare che Marinetti, il sognatore di una "cosmopoli" (per dirla con Spengler) di lindi solidi geometrici, era nato nella terra promessa dell'archeologia romantica, nella patria, vale a dire, delle piramidi faraoniche. I suoi scorci egiziani, in effetti, evocavano le sue prefigurazioni di città future, esibendo, in scenari desertici, una "scoperchiata geometria" di "intestini [...] tutta cubi sfere triangoli coni di vesciche muscoli nervi calcificati".

Le piramidi egizie offrivano al fondatore del futurismo occasione di fare bella mostra della propria impermeabilità alla tentazione archeologica. Ma esse restavano in scena, imponenti ed estasianti, quali smisurati budini, imbanditi dalla natura sulla tavola del deserto. La "piramide calda" — scriveva —

> Non ha nulla di nostalgico. Nulla di eterno. Non insegna. Non impera. Piuttosto si offre da mangiarsi subito in tavola o meglio in questo fastoso deserto imbandito. Il profumo delle sue calorie saporite *cerca* sinuosamente le mie nari.[21]

Qual era, secondo Marinetti, il "fascino dell'Egitto", cui si intitolava il testo del 1933, al quale si è appena attinto? Era la seduzione — dovremmo probabilmente dedurre — di un paesaggio intenso, brutale, inabitabile, inumano, irreale, nella sua semplicità squadrata, nel quale si poteva riconoscere una sorta di correlativo primordiale del futuro, di seconda patria degli spiriti forti. Il deserto — veniva detto — era il "cuore inumano del globo terracqueo".

In *Quarto d'ora di poesia della Decima Mas*, del 1945 — ultimo scritto di Marinetti — c'è un cimitero che salta in aria:

> Scoppia un cimitero di grandi Italiani e chiama Fermatevi fermatevi volantisti italiani avete bisogno di tritolo ve lo regaliamo noi ve lo regaliamo noi noi ottimo tritolo estratto dal midollo dello scheletro.[22]

Non c'era posto, nel futurismo, per smancerie cimiteriali. Come le piramidi, gli scheletri non erano avanzi del passato, ma presenze vive e non-umane: scrigni di esplosivo, per l'esattezza.

I futuristi non amavano i cimiteri, e ciò non stupisce: prendere sul serio le tombe avrebbe significato riaprire i conti con il passato.

[21] F. T. Marinetti, *Il fascino dell'Egitto*, 1933, in *TIF*, pp. 994, 984. Quasi superfluo, forse, il ricordare che l'accostamento/antitesi fra futurismo e archeologia era già nel manifesto di fondazione ("un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*" (in *TIF*, p. 10).

[22] F. T. Marinetti, *Quarto d'ora di poesia della Decima* Mas, in *TIF*, p. 1098.

> Per costruire / non dovremo profanar cimiteri / — scriveva, nel 1939, Gaetano Pattarozzi, non ancora occupato a spiare le iniziative degli ebrei — / fermare le macchine agricole / grigliare la terra dai ruderi / di una civiltà defunta / Altri utilizzino i picconi / per disseppellire necropoli / noi scaveremo gallerie / per baciare l'anima metallica / della Terra / e innalzeremo piramidi di antracite / che in un attimo spariranno / nelle voraci stive delle navi /.[23]

Pattarozzi aveva visto giusto. Alle origini deI culto cimiteriale, stavano gli archeologi: cioè i romantici.

Fin dal 1806, Ugo Foscolo aveva affermato che l'archeologo era un cercatore di tombe e, in sovrappiù, un poeta. Di fronte ai sepolcri ritrovati era nata — secondo la testimonianza di Foscolo — la civiltà della memoria, o della storia, se si preferisce.

I cimiteri romantici erano stati anche luoghi educativi, scenari adatti alla riflessione sui limiti dell'uomo, creatura di carne, obbligato al confronto umiliante fra la propria fangosa inconsistenza e la durevolezza della pietra. Non di scheletri, ma di lapidi, si nutriva la memoria.

Il passato sopravviveva come pietra. Di ciò era consapevole Mussolini, quando si immaginava l'E. '42 finita di costruire. E la terza Roma del "duce", messaggio insinuato nella bottiglia della storia, sarebbe stata essa stessa involucro di storia. Il cosiddetto "palazzo della Civiltà" avrebbe ospitato un museo stabile delle prodezze del genio italiano, durante i secoli.[24]

Per parte sua, Albert Speer, primo architetto del Terzo Reich, presentò a Hitler un suo progetto denominato "Valore della rovina", in cui si caldeggiava l'uso di materiali di costruzione adatti a consentire, nell'arco di qualche millennio, la metamorfosi dell'edilizia monumentale in ruderi presentabili.[25]

L'antitesi fra carne e pietra è stato un motivo ricorrente nelle poesie apocalittiche di W. B. Yeats, forse il più geniale indagatore, in campo letterario, degli incubi dell'epoca fascista. Figure umane in via di pietri-

[23] G. Pattarozzi, *Aeropoema futurista della Sardegna*, Edizioni Futuriste di Poesia, Roma 1939, pp. 98-99. Meriterebbe forse di essere approfondito, nell'iconografia futurista, il nesso fra il motivo deI cimitero e quello del museo, già enunciato nel manifesto di fondazione: "...] vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquari [...]. Musei: cimiteri! [...] Identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono" (in *TIF*, p. 11).

[24] Un inventario suggestivo di quanto avrebbe dovuto essere magnificato e custodito nel "palazzo della Civiltà Italiana", è in Guglielmo Bilancioni, *Marmo, cemento, ferro e pensiero. Il Palazzo della Civiltà Italiana, all'E. '42, in* AA.VV., *E. '42. Il Palazzo della Civiltà*, Edizioni Rondanini, Roma 1984, saggio contenente, inoltre, interessanti osservazioni sull'estetica dell'edificio.

[25] A. Speer, *Inside the Third Reich*, trad. ingl. Richard e Clara Winston, Avon Publishers, Chicago 1971, pp. 93-94.

ficazione affollano i quadri e gli affreschi di Mario Sironi, il più tormentato oltre che più ispirato illustratore dell'Italia di Mussolini. Temperamento meno inibito alla catarsi, Massimo Bontempelli, nel 1938, tesseva le lodi del marmo, in nome della sua "nobiltà incorruttibile". Il marmo, aggiungeva Bontempelli, "traverso il volgimento dei secoli, non s'è mai traviato dal suo compito primigenio. Non ha mai servito altra causa che la bellezza e il sublime".[26]

I futuristi non amavano, i cimiteri, e neppure facevano conto sulla pietra. Veri figli, in ciò, della prima guerra mondiale, preferivano adorare l'acciaio, e affidare a questo il compito della punizione della carne, prima responsabile delle miserie dell'uomo. Il tempo a venire, annunciava Marinetti nel 1910, avrebbe festeggiato la nascita di un nuovo eroe metallizzatO, "tipo non umano e meccanico, costruito per una velocità onnipresente [...] naturalmente crudele, onniscente e combattivo [...] dotato di organi inaspettati: organi adatti alle esigenze di un ambiente fatto di urti continui".[27]

Quando, nella primavera 1938, Hitler giunse in visita a Roma, sembrò che la civiltà della pietra stesse toccando il massimo fulgore. Il *Führer* fu accolto alla Stazione ostiense, fra quinte di marmo autentico e posticcio. Era la tarda serata del 3 maggio: come i futuristi, i teorici del classicismo littorio amavano gli sfondi notturni. Lo scenario, lindamente novecentista, era rischiarato da suggestive lampade a gas, che affratellavano le pietre del "duce" con quelle, non lontane, della prima Roma imperiale. Se Hitler, derogando al cerimoniale previsto, avesse deciso di perlustrare il quartiere alle spalle della stazione, dopo pochi passi si sarebbe trovato di fronte un imponente spettro scuro e cilindrico, un gazometro, che stava lì a provare come la terza Roma corrispondesse ai sogni sconsolati di Mario Sironi.

Ma la civiltà — potremmo quasi dire, l'età — della pietra si stava chiudendo. Ricominciava l'età del ferro, e del fuoco, al servizio del ferro. L'ora dei futuristi stava tornando. La guerra, terzo passaggio futurista, dopo la città ideale e l'Africa ideale — o forse si trattava del primo? — riappariva.

Quale ultima testimonianza del tempo, valga la citazione di alcuni versi di *Bombardamento di Londra*, del 1941, composizione del giovane futurista Ennio De Concini, poi passato a più placide e proficue attività letterarie:

[26] M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, *1939*, Vallecchi, Firenze 1974, p. 333 (io scritto cui appartiene il passo citato, è datato aprile 1938).

[27] F. T. Marinetti, *Guerra sola igiene del mondo*, 1915, *in TIF*, p. 256.

> Londra sei tutta mia in un'orgia di fuoco / A testa sotto / Scccciiivolata d'ala /.a testa sotto / nella nebbia di Londra / Guarda il grattacielo / spaccato da una bomba di 1800 chili / Attenzione / pronti / BR 20 / Stukas / Pinucchiiaaaataaaa bumm motoracceso / AAAAAAAA / bum bum bum bum / sc sc sc sc / AAAAAAAA / bomba bomba bomba bomba / Raffiche di mitragliatrice sforacchiare i palazzi / Tamigi con milioni di schegge / UUUUU la sirena uuuurlare l'allarme ininterrotto / D'oltre cielo cade a piombo sulle navi del porto / un apparecchio argenteo / e si fracassa /.[28]

L'autore di questi versi pensava, forse, di aver toccato la realtà più segreta del futurismo, il suo essere strategia di salvezza, perseguita attraverso l'educazione dello sguardo. Scrutato alla distanza giusta, anche l'inferno — si sarà detto De Concini — poteva sembrare divertente.

Non è da escludere che proprio da una speranza del genere fosse nato, oltre trent'anni prima, il movimento futurista.

[28] E. De Concini, *Aeropoesie futuriste di bombardamenti*, Edizioni Futuriste di Poesia, Roma 1941, *Bombardamento di Londra*, pp. 24-25.

Bibliografia

Fonti primarie

Byron G., *Manfred*, 1817, atto I, scena I, versi 13-16, in *Tecnica e cultura della crisi*, a cura di M. Nacci, Loescher, Torino 1982.

Bontempelli M., *L'avventura novecentista*, *1939*, Vallecchi, Firenze 1974.

De Concini E., *Aeropoesie futuriste di bombardamenti*, Edizioni Futuriste di Poesia, Roma 1941.

Dottori G., *Aeropittura manifesto futurista*, in "Futurismo", 12 novembre 1933.

Fillia, *L'idolo meccanico*, *luglio 1925* e *Pittura futurista*, *marzo 1935*, in E. Crispolti, *I/ Il futurismo. 5 pittori + uno scultore*, Pozzo, Torino 1961.

Ginna A., *L'uomo futuro. Investigazione futurfascista*, Edizioni Futuriste di Poesia, Roma 1933.

"*Il libro che amo di più? Tutto Flaubert*". (*Ciò che essi leggono. 117 risposte all'inchiesta per la Biblioteca di un Libero Cenobita*), prefazione di A. Ferrière, in "Coenobium", Lugano 1909.

Marinetti F. T., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968.

Marinetti F. T., *Presentazione* a G. Pattarozzi, *Inghilterra fogna di passatismo*, Unione Editoriale d'Italia, Roma 1941.

Marinetti F. T., *L'esercito italiano*. *Poesia armata*, Cenacolo, Roma 1942.

Marinetti F. T., *Bruno Sanzin e il suo* "*infinito*", in B. Sanzin, *Infinito* (*parabola cosmica*), Edizioni Futuriste di Poesia, Roma 1933.

Marinetti F. T., Mazzoni A., Somenzi M., *Manifesto dell'architettura aerea* (1° febbraio 1934), in "Artecrazia", 15 gennaio 1938.

Mussolini E., *Scritti e discorsi dal 1929 al 1931*, Hoepli, Milano 1934.

Pattarozzi G., *Aeropoema futurista della Sardegna*, Edizioni Futuriste di Poesia, Roma 1939.

Soffici A., *Fine dell'arte* (in *Primi principî di una estetica futurista*, 1920), in *Marinetti e il futurismo*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1973.

Speer A., *Inside the Third Reich*, trad. ingl. R. e C. Winston, Avon Publishers, Chicago 1971.

Spengler O., *L'uomo e la macchina*, *1931*, trad. it. A. Treves, Corbaccio, Milano 1931.

Fonti secondarie

Bilancioni G., *Marmo, cemento, ferro e pensiero. Il Palazzo della Civiltà italiana, all'E. '42*, in AA.VV., *E. '42. Il Palazzo della Civiltà*, Edizioni Rondanini, Roma 1984.

Crispolti E., *Appunti sui materiali riguardanti i rapporti tra futurismo e fascismo*, in E. Crispolti, B. Hinz, Z. Birolli (et al.), *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Feltrinelli, Milano 1974.

Crispolti E., *Il II futurismo. 5 pittori + uno scultore*, Pozzo, Torino 1961.

De Felice R., *Mussolini il duce. Gli anni del consenso. 1929-1936*, Einaudi, Torino 1974.

De Felice R., *Mussolini il duce. Lo stato totalitario. 1936-1940*, Einaudi, Torino 1981.

Filoramo G., *Religione e ragione tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1985.

Eliade M., *Trattato di storia delle religioni*, trad. it. V. Vacca, Boringhieri, Torino 1976.

Mosse G. L., *Il razzismo in Europa dalle origini all'olocausto*, Laterza, Roma-Bari 1980.

Poliakov L., *Il mito ariano*, Rizzoli, Milano 1976.

Settimelli e Carli dal futurismo al fascismo

Paolo Buchignani

Il 1° novembre 1909 vede la luce a Firenze un bizzarro giornaletto polemico intitolato "La Difesa dell'arte", "Periodico di critica", recante sul frontespizio un motto garibaldino: "Avanti, avanti, sempre, figliuoli! Avanti, co' calci de' fucili!".

Se direttore del foglio è Virgilio Scattolini, i suoi veri animatori si rivelano subito il diciottenne Emilio Settimelli, figlio di un medico fiorentino, nato a Firenze nel 1891 nel popolare quartiere di S. Frediano e l'amico di lui Mario Carli, di due anni più anziano. (Carli era nato a Sansevero di Capitanata, in provincia di Foggia, nel 1889, ma proveniva da Piacenza, dove aveva frequentato il liceo, dove era stato nel 1906 rdattore di una rivistina letteraria studentesca, "Il Pensiero", diretta da Ruggero D'Avolio e dove aveva anche pubblicato, nel 1907, un poemetto dal titolo *Alessandro ed Elena. Idillio greco*).

Dal punto di vista ideologico-politico "La Difesa dell'arte", con la sua fiducia illimitata e un po' ingenua nella ragione e nella scienza, si colloca sostanzialmente all'interno di una cultura positivistica tardo-ottocentesca,[1] permeata da un democraticismo risorgimentale, da un ribellismo garibaldino e socialisteggiante, antimonarchico e anticlericale, che si oppone all'Italia giolittiana in nome di Mazzini, di Garibaldi e del Carducci repubblicano. Non si registrano sulla rivista cedimenti a posizioni nazionalistiche, decisamente stigmatizzate oltre che in D'Annunzio, nei vociani Papini e Prezzolini, coi quali si svilupparono ferocissime polemiche, anche se soprattutto sul piano letterario. E così che nel quadro di una ripetuta riaffermazione dei valori di libertà e di eguaglianza, si presenta, ad esempio, nettamente isolato, un articolo di Carli del luglio 1910, in cui affiora per la prima volta quell'individualismo antidemocratico di dichiarata impronta nietzschiana che costituirà, come ve-

[1] Non è da condividere, a mio avviso, l'affermazione di Giuseppe Nicoletti — contenuta nel suo pur utile intervento dal titolo *Le riviste del futurismo fiorentino*, compreso nel volume *Futurismo a Firenze 1910-1920*, a cura di Gloria Manghetti, Bi Gi Editori, Verona 1984, pp. 145-146 — che inserisce "La Difesa dell'arte" in "un movimento di reazione antipositivistica e irrazionalistica".

dremo, il sostrato profondo e immutabile, al di là delle diverse prese di posizione politiche, della vera formazione ideologica (collocabile intorno al 1912-15) sua e di Settimelli.

Tuttavia su "La Difesa dell'arte" l'interesse per le questioni ideologico-politiche appare decisamente marginale rispetto al proposito, ingenuamente entusiastico, di fare del foglio fiorentino un isolato "difensore dell'arte", minacciata dalla corruzione della società letteraria contemporanea stretta intorno a D'Annunzio e a Croce. Ma quale arte Carli, Settimelli e Scattolini vogliono difendere? Sostanzialmente l'arte tradizionale, la letteratura dell'Ottocento, incapace di rinascere nel nuovo secolo dominato dal deteriore gusto dannunziano.

"Nati sul tramonto del secolo XIX — si legge nell'articolo di presentazione della rivista — noi abbiamo assistito all'esaurimento della vitalità piena, virile, robusta, che ha caratterizzato tutto l'800, e ci siamo imbattuti, proprio mentre la nostra personalità cominciava a formarsi, in una specie di incendio bizantino che lumeggiava il fondo dell'orizzonte dei più strani e impressionabili colori. Chi è che non è corso verso quella luce scambiandola per una aurora? Ma noi ci sfamo accorti a tempo che era tramonto" ed anzi all'inizio di quel "tragico decadimento dell'Arte contemporanea",[2] a cui la rivista fiorentina intende reagire mettendo prima di tutto sotto accusa i maggiori esponenti del mondo letterario degli inizi del secolo: D'Annunzio — definito "maestro e signore di quella generazione di corrotti, che ha trascinato nel fango la nostra poesia" — a cui contrappone Carducci, e Benedetto Croce, alla cui estetica, definita "soggettiva", priva di scientificità e funzionale al propagarsi del gusto dannunziano, viene contrapposto il "nuovo sistema di critica" ideato da Settimelli. È proprio con questo nuovo strumento critico che Settimelli, Carli e Scattolini intendono condurre la loro battaglia "in difesa dell'arte", servendosi di esso innanzitutto per demolire D'Annunzio e i dannunziani.

Al di là del valore assoluto che Settimelli e compagni gli attribuiscono, il "nuovo sistema di critica" o "teoria della valutazione del pensiero", apparsa per la prima volta su "La Difesa dell'arte" nel novembre del 1909, ripresa nel 1912 su "Il Centauro" e nel II volume della *Collezione dei saggi critici* (diretta da Bruno Corra, pubblicata infine, ampliata ed arricchita, sempre nel 1912, a Firenze, nelle Edizioni de "Il Centauro"), presenta elementi di indubbio interesse, destinati ad incidere non solo sulla futura produzione letteraria "cerebralista" e presurrealista di Carli, Settimelli e del "collettivo" avanguardista fiorentino che di

[2] Cfr. "*La Difesa dell'arte*", in "La Difesa dell'arte", I, 1, Firenze, 1° novembre 1909, p. 1.

lì a poco si raccoglierà intorno a loro, ma anche su ambienti d'avanguardia non fiorentini e sullo stesso Marinetti, che praticherà e propaganderà ampiamente la "misurazione" delle opere d'arte, certo mutuata dalla teoria di Settimelli, il quale sarà anche autore, con Bruno Corra, del Manifesto *Pesi, misure e prezzi del genio artistico*, pubblicato a Milano, come vedremo, proprio per iniziativa del fondatore del futurismo, l'11 marzo 1914.

La "teoria della valutazione del pensiero" — di cui Settimelli si assume in pieno la paternità — per il suo proposito di fondarsi esclusivamente sulla "Ragione", per la sua pretesa di assoluta scientificità, presenta una evidente matrice positivista, combinata altresì con un decisivo influsso delle teorie simboliste (già su "La Difesa dell'arte" Settimelli dichiara il suo amore per Baudelaire e Verlaine), nonché con le suggestioni create nel cenacolo fiorentino da un saggio del torinese Enrico Thovez dal titolo *Il pastore, il gregge e la zampogna*, uscito proprio nel 1909, molto critico tanto nei riguardi dell'estetica crociana, quanto della poesia di Pascoli, D'Annunzio e Carducci.[3] Al "soggettivismo" di Croce, Settimelli intende contrapporre una scienza della letteratura, capace di stabilire scientificamente, di "misurare" il "valore" di un'opera d'arte.

"Il pensiero — scrive Settimelli — è scoperta [...]. Se il pensiero è scoperta [...] il valore del pensiero sarà tanto maggiore quanto maggiore sarà la scoperta [ ]. Il valore della scoperta è più grande quanto la cosa determinata, trovata, era più lungi da noi, più nascosta. Quindi un pensiero ha tanto più valore quanto più celata era la cosa scoperta".[4]

Il valore di un'opera d'arte è dato dunque, per Settimelli, dalla maggiore o minore quantità di "scoperte" che essa contiene; scoperte che consistono nello stabilire tra le cose, similitudini e associazioni il più possibile nuove e originali, impensate, da cui scaturiscono immagini altrettanto nuove e rare, frutto di uno sforzo "cerebrale" capace di cogliere quei nessi che sfuggono alla percezione comune. Il critico, inoltre, deve analizzare l'opera d'arte (che non è necessariamente un'opera letteraria, ma può appartenere ad una qualsiasi delle discipline artistiche) di per se stessa, "dissezionandola" e "smontandola" in modo da distinguere ed enumerare i suoi "pensieri" e le sue "scoperte" (e "misu-

[3] Tranne il giudizio negativo su Carducci, molto amato da Settimelli e compagni, l'opera di Thovez mostra di godere di grande considerazione presso i giovani intellettuali fiorentini, al punto che il I volume della già accennata "Collezione di 'Saggi critici'", uscita nel 1912, si intitolerà II *pastore, il gregge e la zampogna.* (*Divagazione sul libro di Thovez*).

Per Enrico Thovez cfr. A. Asor Rosa, *La cultura, in Storia d'Italia*, Einaudi, Torino 1975, vol. IV, torno II, pp. 1272-1273.

[4] Cfr. E. Settimelli, V. Scattolini, *Il nuovo sistema di critica*, in "La Difesa dell'arte", 1, 2, Firenze, 2 novembre 1909.

randone" così il valore artistico), senza confonderla con il suo autore e "in mezzo al pensiero del suo tempo", cercando di capire "fin dove quest'opera avanza" il pensiero ad essa contemporaneo.

Alla già ricordata matrice positivista e al fondamentale influsso del simbolismo francese va dunque ad aggiungersi la presenza, in questo metodo critico, di evidenti affinità con le future teorie strutturaliste, tanto che Mario Verdone non ha esitato a definire Settimelli "strutturalista ante litteram".[5]

Tuttavia, se il "nuovo sistema di critica" presenta elementi di novità e di indubbio interesse, se fornisce i presupposti dei prossimi sviluppi avanguardistici del "cenacolo" dei "cerebralisti" fiorentini (così definiti proprio in quanto porranno a fondamento della loro attività artistica e critica la teoria "cerebralistica" settimelliana),[6] ciò non basta a fare de "La Difesa dell'arte", che di tale teoria ospita la prima esposizione teorica e le prime applicazioni pratiche, una rivista d'avanguardia e tanto meno una rivista futurista.

Il nuovo metodo critico infatti viene applicato soprattutto alle opere di D'Annunzio e dei dannunziani per dimostrarne la totale assenza di valore artistico, evidenziato, viceversa, in Carducci e nei grandi scrittori dell'Ottocento. Mancano inoltre su "La Difesa dell'arte" quei testi letterari d'avanguardia ispirati alla poetica "cerebralista", che saranno invece presenti su "Il Centauro" e sulle riviste e nelle opere del "collettivo" fiorentino che vedranno la luce negli anni successivi.

Quanto poi al futurismo, il foglio diretto da Scattolini si presenta nel complesso diffidente rispetto al movimento di Marinetti, anche se non mancano prese di posizione tra loro diversificate. Se per esempio si assiste ad una decisa stroncatura dei poemi di Palazzeschi (da parte di un certo Giuliano l'Apostata)[7] e del *Mafarka* di Marinetti (ad opera di Alfredo Greguoli),[8] se una nota di redazione definisce i futuristi "pazzi" per il loro "Liberiamoci della donna!", e li accomuna a D'Annunzio in una condanna senza appello,[9] non mancano prese di posizione tendenti

[5] Cfr. M. Verdone, *Profilo della letteratura italiana futurista*, *in Prosa e critica futurista*, Feltrinelli, Milano 1973, p. 33.

[6] Carli, già su "La Difesa dell'arte", nelle sue *Tesi di un'arte nuova* 40-41, Firenze, 30 ottobre 1910), prefigura la nuova letteratura d'avanguardia del gruppo, quando afferma: "Artisti del bizzarro, è il vostro trionfo!" e auspica che all'arte si possa giungere "unicamente seguendo un processo d'introspezione", in modo da passare "dai paludi dello smorto e tiepido naturalismo alle vette più audaci della psicologia fantastica".

[7] Cfr. Giuliano l'Apostata, *Poemi di Aldo Palazzeschi*, *in* "La Difesa dell'arte", I, 6, Firenze, 21 dicembre 1909.

[8] Cfr. A. Greguoli, *Mafarka*, *l'uomo futurista*, in "La Difesa dell'arte", II, 46, Firenze, 4 dicembre 1910.

[9] Cfr. N.d.R., *Difendiamo la donna!*, in "La Difesa dell'arte", II, 7, Firenze, 4 marzo 1910.

ad evidenziare la novità del futurismo e il suo valore di reazione rispetto alla decadenza dell'arte contemporanea.

Un ignoto corrispondente milanese, che si firma con lo pseudonimo di Cavalier della Miseria, pur precisando la propria estraneità al futurismo, non manca, per esempio, di dichiarare, dopo aver assistito ad una "serata futurista", la propria simpatia per Marinetti e i suoi seguaci, definiti "giovani ribelli desiderosi di rinnovare la società nostra rammollita dalle eleganze dannunziane, dalle grette mene di vecchi che trascinano nel fango la razza latina e che fanno di un popolo forte ed intelligente, un popolo di vili e di indifferenti".[10]

Tuttavia, proprio nell'ultimo numero della rivista (il n. 48 del 18 dicembre 1910), Mario Carli sembra negare qualsiasi possibilità di apertura nei riguardi del futurismo, quando scrive che esso "non ha in sé nessun elemento che possa dare visione di una nuova arte. Tutto è preso da antiche e recenti scuole e rimpastato senza nessuna larva di pensiero".

La fine de "La Difesa dell'arte" nel dicembre del 1910, travolta da una beffa imbastita a suo danno dai vociani (mi riferisco alla nota vicenda della falsa lettera di Gino Bianchi),[11] costituisce l'episodio clamorosamente più rivelatore della condizione di emarginazione e di scarsa considerazione — ammessa del resto esplicitamente dallo stesso Settimelli due anni dopo —,[12] a cui il "cenacolo" dei giovani "cerebralisti" veniva condannato dal mondo culturale fiorentino dell'inizio del secolo. Emarginati e disprezzati dai vociani, disorientati in una Firenze in cui non riescono a trovare un punto di riferimento, Carli, Settimelli e compagni (il "collettivo", a partire dal 1910-11, si va allargando a Remo Chiti, Bruno Corra, Arnaldo Ginna e poi a Maria Ginanni, Neri Nannetti, Alberto Maurizio) si chiuderanno sempre di più in un aristocratico individualismo irrazionalistico, tagliando definitivamente i ponti con la primitiva formazione democratico-risorgimentale, fino a che, di lì a poco, non troveranno un interlocutore in Marinetti e uno sfogo per il loro livore di sfasati e non rappresentati nel futurismo politico, nell'interventismo, nell'arditismo e, infine, nel fascismo diciannovista. Se l'isolamento nella Firenze vociana contribuisce dunque non poco ai futuri, disastrosi esiti politici di Settimelli, di Carli e del "cenacolo cerebralista" più in generale, non impedisce nello stesso tempo al "collettivo" fioren-

[10] Cfr. Cavalier della Miseria, *Marinettiana.!*, in "La Difesa dell'arte", II, 28-29, Firenze, 7 agosto 1910.

[11] L'episodio è narrato da A. Soffici in *Fine di un mondo* (cap. XV), ora in *Opere*, Vallecchi, Firenze 1968, vol. VII, p. Il, p. 605.

[12] Cfr. E. Settimelli, "La *Difesa dell'arte*" *e il suo cenacolo*, in Il *pastore*, *il gregge e la zampogna.* (*Divagazione sul libro di Thovez*), "Collezione di 'Saggi critici'", Beltrami, Bologna 1912.

tino di elaborare, soprattutto a partire dal 1912, una cultura d'avanguardia, tanto poco nota quanto di estremo interesse per le novità, per le anticipazioni in essa contenute, per le ramificazioni a cui darà luogo negli anni successivi. Risale proprio al 1912, infatti, l'inizio della lunga e significativa collaborazione tra i due ex redattori de "La Difesa dell'arte" e i fratelli ravennati Bruno Ginanni Corradini e Arnaldo Ginanni Corradini (Corra e Ginna), portatori di una cultura, oltre che avanguardistica (amavano Withman e Lucini) profondamente segnata da una componente medianico-occultista-esoterica,[13] che incise non poco sulle caratteristiche del nascente "cenacolo cerebralista": vi incise sia da un punto di vista letterario, combinandosi col cerebralismo e col simbolismo (e contribuendo così non poco alla peculiarità del futurismo fiorentino, come si manifesterà negli anni successivi), sia da un punto di vista ideologico, accentuandone l'individualismo e l'aristocraticismo e accelerandone il progressivo scivolare verso la concezione, che sempre più si farà strada in Settimelli e in Carli, secondo la quale la storia è fatta dalle grandi individualità coadiuvate da ristrette aristocrazie, da uomini d'eccezione,[14] l'ultimo dei quali finirà con l'essere da loro identificato in Benito Mussolini.

La prima iniziativa a cui dette luogo la collaborazione di Settimelli e di Carli coi fratelli Corra e Ginna fu la già ricordata "Collezione di 'Saggi critici'", risalente al 1912, diretta da Corra e Settimelli,[15] gli stessi che, insieme a Carli, saranno redattori, subito dopo, a partire dalla fine dello stesso anno, della rivista "Il Centauro", "Settimanale liberista d'arte di critica".[16] Della "Collezione di 'Saggi critici" uscirono solo due volumi, composti ciascuno da scritti di diversi autori. Del primo, quello intitolato Il *pastore*, *il gregge e la zampogna*. (*Divagazione sul libro di Thovez*) val la pena di ricordare almeno l'importante scritto *Musica cromatica* di Corra, che deve indubbiamente molto alla già descritta teoria critica settimelliana e che costituisce, insieme ad *Arte dell'avvenire*[17] dello stesso Corra e del fratello Ginna, una interessante prefigurazione teorica di quell'" astrattismo", che confluirà poi nel futurismo.[18]

[13] Cfr. su questi aspetti della cultura di Corra e Ginna, M. Verdone, *Ginna e Corra. Cinema e letteratura del futurismo*, in "Bianco e Nero", XXVIII, 10-11-12, ottobre, novembre, dicembre 1967.

[14] Uomini che Settimelli considera una specie di semidei, come risulta, per esempio, da ciò che egli scrive di Napoleone (cfr. *Mascherate futuriste* del 1917) e anche da ciò che più tardi scriverà ripetutamente di Mussolini.

[15] Si tratta di una "collana" edita a Bologna presso Beltrami.

[16] Gerente responsabile del foglio, che veniva pubblicato anch'esso a Firenze, è Girolamo Banci. De "Il Centauro" uscirono 14 numeri, dal 3 novembre 1912 al 9 febbraio 1913.

[17] Per *Musica cromatica* e *Arte dell'avvenire* cfr. M. Verdone, *Ginna e Corra. Cinema e letteratura del futurismo*, cit.

[18] Cfr. M. Verdone, *Ginna e Corra. Cinema e letteratura del futurismo*, cit., p. 15.

Da notare inoltre, nello stesso volume, sotto il titolo Il *futuro grande scrittore*, il lavoro di classificazione e di sommaria recensione degli scrittori contemporanei dovuto al Settimelli, il quale inserisce tra i pochi "avveniristi, originali" Guido Gozzano, Corrado Govoni, Umberto Saba e poi se stesso, Corra, Remo Chiti e Mario Carli.

Il secondo volume, oltre al già ricordato saggio di Settimelli *La critica di B. Croce*, che dà il titolo all'opera, contiene altri importanti scritti, come *Il Liberismo* di Corra, *I campanari della morte* di Remo Chiti, *Romain Rolland e il romanzo dell'avvenire* di Mario Carli.

Che cosa intende Corra per "Liberismo"? Nient'altro che la teoria "cerebralista" di Settimelli (che di lì a poco uscirà in volume e che il ravennate dichiara di riassumere) a cui viene attribuita una diversa definizione. "Liberismo" nel senso che questa teoria, basandosi sul "concetto di valore", permette di "liberare" l'arte, e quindi anche la critica, da tutte le classificazioni estetiche. ("Noi neghiamo tutte le estetiche e, al tempo stesso, le accettiamo tutte; giudichiamo l'opera d'arte unicamente secondo il suo valore").[19] Valore che, dunque, può essere o meno presente in un'opera (e ciò, secondo i "cerebralisti" o "liberisti" si può scientificamente accettare) indipendentemente dalla sua appartenenza a questa o a quella corrente letteraria (se trattasi di un testo letterario), ma anche indipendentemente dalla sua appartenenza a questa o a quella delle varie discipline artistiche (letteratura, pittura, scultura, musica, ecc.); da qui la possibilità di arrivare ad una contaminazione o fusione tra le arti, alla creazione di un'arte "totale", a cui lavorano specialmente Corra e Ginna (vedi i già citati *Musica cromatica* e *Arte dell'avvenire*).

Risulta ancor più chiara a questo punto l'importanza della teoria settimelliana e delle sue ripercussioni non solo in campo letterario.

Non meno interessante si presenta lo scritto di Carli, per il suo carattere nettamente avanguardistico e per i legami che mostra di avere con la cultura europea, specialmente francese.

All'arte tradizionale, attraverso la quale l'uomo ha finora "osservato la propria sagoma esteriore, e il riflesso nell'azione dei movimenti interni della sua anima", egli sostiene la necessità di contrapporre una nuova arte, che faccia oggetto della sua indagine "l'anima" stessa, quel "fondo interiore oscuro della psiche, in cui fermenta instancabilmente tutto un mondo caotico di movimenti, di colori, di risonanze".[20]

Questo "studio della vita interiore, questo 'romanzo dello spirito e

[19] Cfr. B. Corradini, *Il Liberismo*, in E. Settimelli, *La critica di B. Croce*, Beltrami, Bologna 1912, p. 151.

[20] Cfr. M. Carli, *Romain Rolland e il romanzo dell'avvenire*, in E. Settimelli, *La critica di B. Croce*, cit., pp. 228-229.

della sensazione"', che Carli considera "il genere d'arte più progredito", sarebbe iniziato con la poesia di Baudelaire e proseguito dai "poeti simbolisti". Più oltre si precisano i caratteri di questa nuova letteratura: "l'odio della frase fatta, e del procedimento sistematico, abituale; il disprezzo per la narrazione di avvenimenti troppo intricati e volgari; una estrema semplicità d'ossatura, e una assoluta importanza dell'accessorio; il particolare, il nonnulla sdegnato dalle vecchie scuole, trova il suo significato e la sua espressione".[21]

Carli lamenta che riguardo al romanzo non si sia fatto ancora molto in questa direzione. Ravvisa "qualche primo germe" nei *Miserabili* di Victor Hugo e rileva come "fra i romanzieri contempo-ranei, l'unico che tenti qualcosa di simile è Romain Rolland",[22] definito "il romanziere più progredito, più audace, e più immaginoso, di quanti in Francia e altrove siano conosciuti".[23]

Di Rolland Carli stava leggendo allora il *Jean Cbristophe*, ancora in corso di stesura, mentre, da parte sua, Io scrittore francese aveva letto e apprezzato, del giovane narratore italiano, il volumetto di racconti *Le seduzioni* del 1909 e il romanzo Il *Barbaro*, come risulta da una corrispondenza epistolare tra i due scrittori, risalente al 1912. Proprio in quell'anno Il *Barbaro*, bizzarra composizione, recante il sottotitolo di *Storia enfatica di uno spirito*, uscì a puntate sulla rivista "Il Centauro", preceduto da una curiosa e significativa avvertenza dell'autore:

> *Il Barbaro* non vuole essere un romanzo: coloro che lo indicheranno per tale, lo calunnieranno. II romanzo, è un genere letterario: ora, questa mia composizione libera e caotica non tollera di essere ascritta a nessun genere: il romanzo poi, anche come genere, è oggi troppo arretrato perché io possa accettarlo. Nella concezione che intitolo *Il Barbaro* manca assolutamente il disegno, la proporzione, la verisimiglianza (prevengo l'accusa di questi difetti, che, per me, non sono difetti): essa è fuori della vita, e può risultare falsa e paradossale. Ma io non voglio insegnare nulla né consolare nessuno. Chi sperasse trovare nel mio scritto qualcosa di più che una scorreria dell'Immaginazione, non lo legga.[24]

Il romanzo, naturalmente, non smentisce la provocatoria avvertenza ed anticipa, per molti versi, l'ancor più interessante *Retroscena* che Carli pubblicherà nel 1915.

[21] Ibid., p. 236.
[22] *Ibid.*
[23] *Ibid.*, p. 243.
[24] Cfr. M. Carli, Avvertenza a M. Carli, *Il Barbaro*, in "Il Centauro", I, Firenze, 3 novembre 1912, p. 3.

Da segnalare inoltre che su "Il Centauro" (il titolo della rivista voleva significare l'intenzione di dare spazio, accanto alla ragione — valorizzata fino a quel momento in modo troppo esclusivo —, anche al sentimento e alla passione) vedono la luce i primi poemetti in prosa dello stesso Carli, di Settimelli, di Bruno Corra, di Remo Chiti, interessanti esperimenti d'avanguardia cerebralistico-simbolici e presurreali[25] che preparano quelli più noti e importanti del periodo futurista: *Avventure spirituali* e *Mascherate futuriste* di Settimelli, *Notti filtrate* di Carli, *Sam Dunn è morto* di Corra. Da notare in particolare di quest'ultimo — che su "Il Centauro" si firma ancora Bruno Ginanni Corradini — il pezzo *Chantecler* (*Interpretazione lirica*), che sembra teorizzare, nel 1912, la "scrittura automatica" surrealista:

> Sarò completamente sincero, cioè non penserò: chiuderò la porta al mio spirito e dirò alla mia penna: "Adopera come vuoi il tuo inchiostro e la mia mano." Chi non ha provato scrivendo presso una finestra spalancata, in un giorno d'agosto al mare, l'illusione di sentire la penna destarsi a una vita più forte della propria e correre per il foglio bizzarramente, da sola, trascinando il pugno, come impazzita [...]?.[26]

Il 15 dicembre 1912 su "Il Centauro" compare anche il dramma di Settimelli *Il fanciullo, atto unico*. "Qui non possiamo fare a meno di rilevare — scrive Mario Verdone — il tema di contestazione del dramma, che non è ancora sintetico. Traspare un atteggiamento critico, nel rapporto giovani-vecchi, che poi sarà anche di genitori-figli".[27] Verdone fa a questo punto il nome di un altro scrittore toscano, Federigo Tozzi, a cui aggiungerei senz'altro quello del toscanissimo Berto Ricci.

È. innegabile, infatti, che ne *Il fanciullo* e, con ancor maggiore evidenza nell'altro dramma settimelliano, anche quello in un atto, del 1912, *In cerca d'Iddio*, sia presente quel "mito del puer", "del fanciullo divino e puro", nemico di una società dominata da "padri" falsi e corrotti, che troveremo in alcuni giovani scrittori della "sinistra fascista" all'inizio degli anni trenta e in particolare in Berto Ricci, incarnazione vivente di questo mito.[28] Un Ricci che, non a caso, tra il 1931 e il 1936 si

[25] Ricordo qui soltanto alcuni titoli: *I sommersi* e *il mio Poe* di Carli, *La poltrona goldoniana* (*sinfonia*), *Iddio non ha molta fantasia*, *Il nuovo caos* di Settimelli, *Madrigali*, *Chiazze*, *Chantecler*, *Sghignazzate* (*novella*) di Corra, *Armonia velenosa*, *Dolciumi*, *I campanari della morte* (poema, quest'ultimo, già pubblicato, come abbiamo visto, in *La critica di B. Croce*) di Chiti.

[26] Cfr. B. G. Corradini, *Chantecler* (*Interpretazione lirica*), in "Il Centauro", I, *6*, Firenze, 8 dicembre 1912.

[27] Cfr. M. Verdone, Il *teatro futurista a Firenze*, *in Futurismo a Firenze 1910-1920*, cit., p. 127.

[28] Per questa tematica in Berto Ricci cfr. in particolare A. Di Grado, *Ricci e i suoi fratelli. Archetipi e destini tra Via Toscanella e Bir Gandula*, *in* "Il Segno Letterario", III, 6-7, aprile 1985.

troverà a fianco di Settimelli nella comune battaglia contro la "normalizzazione" imposta dal regime.

Sempre riguardo a "Il Centauro" rimane da rilevare la simpatia del foglio fiorentino per il cubismo e il suo atteggiamento nei riguardi del futurismo, che giustamente Umberto Carpi ha definito "afuturista".[29] Respingendo per sé e per gli amici l'accusa di imitatori del futurismo, Settimelli, in un articolo del gennaio 1913,[30] prende infatti le distanze da Marinetti, pur ammettendo le comuni radici di futuristi e "liberisti" in Baudelaire, Poe e Rimbaud. Riconosce come maestri soltanto i grandi simbolisti, anche se precisa subito dopo l'autonomia del "cenacolo" fiorentino da qualsiasi corrente letteraria ("Facciamo da noi"), a partire dal futurismo marinettiano: "[...] niente Marinetti, perché mentre egli esclude dall'arte la delicatezza, il sogno, il romanticismo, l'oziosità, noi non escludiamo che il vuoto, il già fatto il non geniale".[31] A ciò si deve aggiungere, come ulteriore elemento di distinzione rispetto al futurismo, il proclamarsi da parte de "Il Centauro", una rivista esclusivamente d'arte, "perfettamente estranea alla vita consueta" — come scrive Settimelli — e tanto più alla politica, fondamentalmente disprezzata, specialmente nelle sue espressioni nazionalistiche e dannunziane.

A "Il Centauro", che cessò le sue pubblicazioni nel febbraio del 1913, seguì, nell'aprile dello stesso anno, la "Rivista", "Settimanale d'arte, di scienza e di vita", diretto da Bruno Corra e da Settimelli. Nel nuovo foglio fiorentino, sostanzialmente in linea con le posizioni artistiche e critiche del suo predecessore, al futurismo viene dedicata una maggior attenzione,[32] che si accompagna tuttavia ad un certo inasprimento nella valutazione critica: i futuristi vengono definiti "pseudo innovatori [...] che riposano ogni loro energia sulla divina intuizione, che non si sono ancora liberati dalla metafisica quale scienza, e che sono al nostro confronto dei retrogradi ostinandosi in una limitata reazione e costruendo un'arte di maniera. Accademia come altri accademici. Accademici della violenza ma accademici".[33]

È probabile tuttavia, come ritiene anche Giuseppe Nicoletti,[34] che questa accentuata ostilità dei "cerebralisti" nei riguardi del futurismo sia soprattutto imputabile alla conversione futurista — risalente proprio a quel periodo — di Papini, Prezzolini e Soffici, coi quali, certo, come

[29] Cfr. U. Carpi, *Ideologia e politica del futurismo fiorentino*, in *Futurismo a Firenze 1910-1920*, cit., p. 46.

[30] Cfr. E. Settimelli, *A proposito di futurismo*, in "Il Centauro", II, 1, Firenze, 12 gennaio 1913.

[31]

[32] Esiste addirittura, sul giornale, una rubrica intitolata Il *futurismo spiegato e discusso.*

[33] Cfr. La redazione, *Il nostro programma,* in "Rivista", I, 1, Firenze, 6 aprile 1913.

[34] Cfr. G. Nicoletti, *Le riviste del futurismo fiorentino*, cit., pp. 147-148.

abbiamo visto, non intercorrevano buone relazioni. Non solo, ma la futurista "Lacerba", con la sua eterodossia e spregiudicatezza, poteva costituire, per il foglio di Corra e Settimelli, un pericoloso concorrente. Un "antifuturismo" dunque, questo del "giornale cerebralista", che si oppone a Marinetti soprattutto per distinguersi dagli odiati (ed ora anche concorrenti) lacerbiani.

Questa ipotesi appare tanto più attendibile se pensiamo che proprio a quel periodo risalgono, come vedremo, i primi contatti personali di Settimelli e Carli col fondatore del futurismo, che la stessa "Rivista", nel giugno del '13, ospita un articolo di Marinetti sul "*Poeta futurista Palazzeschi*"; che, infine, dopo la rottura tra "Lacerba" e i futuristi milanesi, gli interlocutori fiorentini di questi ultimi diverranno proprio i "cerebralisti", e dal nuovo sodalizio nascerà "L'Italia futurista".

Sembra che siano stati i fratelli Corradini a mettere in contatto Carli e Settimelli con Marinetti intorno al 1912-13.[35]

L'incontro certamente avvenne sul terreno del comune interesse per il "teatro sintetico", come è attestato, per esempio, anche dal fatto che la "Grande Compagnia Drammatica", diretta da Settimelli e Corra (e di cui prima attrice e primo attore erano rispettivamente Teresa Mariani e Gualtiero Tumiati),[36] debuttò a Palermo nel settembre del 1913, rappresentando proprio la "Commedia sintetica" *Elettricità* di Marinetti, alla presenza dell'autore.[37] Risale infine al dicembre di quello stesso anno — stando a ciò che scrisse Mario Dessy nel 1920 —[38] la vera e propria adesione di Settimelli e di Corra al movimento futurista. Inoltre, di lì a poco, l'11 marzo del 1914, sarà Marinetti a pubblicare a Milano il già ricordato "Manifesto futurista" *Pesi, misure e prezzi del genio artistico*, firmato da Bruno Corra e Settimelli. Un manifesto che, pur avendo alla base la "teoria cerebralista della valutazione", risente fortemente dell'impronta marinettiana e milanese. Ne risente nel duplice senso dell'accettazione, da un lato delle "parole in libertà" e della tesi futurista (rifiutata in nome del "liberismo" appena un anno prima) secondo la quale è necessario — come si legge nel documento — "gettare risolutamente a mare tutta l'arte passata"; dall'altro in quanto non manca di far discendere dal nuovo, provocatorio metodo critico, una visione ideolo-

[33] Cfr. A. Ginna, *Memorie sul futurismo* (*1966*), in M. Verdone, *Ginna e Corra. Cinema e letteratura del futurismo*, cit., p. 291.

[36] Si veda su questo aspetto R. aliti, *I creatori del teatro futurista; Marinetti - Corradini - Settimelli,* Quattrini, Firenze 1915, poi riprodotto in M. Verdone, *Teatro italiano d'avanguardia*, Officina Edizioni, Roma 1971.

[37] Cfr. E. Settimelli, *Inchiesta sulla vita italiana*, Cappelli, Rocca San Casciano 1919, pp. 85-86 e *Marinetti: l'uomo e l'artista*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1921, p. 33.

[38] Cfr. M. Dessy, *Emilio Settimelli*, in "Poesia", 1, 2-3, maggio-giugno 1920.

gica (tutta milanese ed estranea alla più provinciale Firenze), la quale, sulle orme di Marinetti, inserisce l'artista come elemento attivo nella nascente società capitalistico-industriale, di cui si colgono precocemente e si assecondano i meccanismi di fondo.[39]

> L'azione del misuratore futurista (che ha il compito di stabilire in modo esatto il valore e quindi il "prezzo fisso di un'opera d'arte") avrà come immediato effetto — si legge nel manifesto — la sistemazione definitiva dell'artista nella società. L'artista geniale è stato ed è ancora oggi socialmente uno spostato. Ora il genio ha un valore sociale, economico, finanziario. L'ingegno è un genere attivamente richiesto su tutte le piazze del mondo. Il suo valore è determinato, come per ogni altra merce, dalla sua rarità necessaria. I...] Così, distrutto lo snobismo passatista dell'arte ideale, dell'arte-sublimità-sacra-inaccessibile, dell'arte-tormento-purezza-voto-solitudine-disprezzo della realtà, anemia malinconica di smidollati che si appartano dalla vita reale perché non sanno affrontarla, l'artista troverà finalmente il suo posto dentro Ia vita: tra il salumaio e il fabbricante di pneumatici, tra il beccamorto e lo speculatore, tra l'ingegnere e l'agricoltore.[40]

Dunque, se nel 1914 Settimelli e Carli sono sostanzialmente futuristi — ma si tratterà di vedere poi fino a che punto anche marinettiani, essendo la loro specificità fiorentina tutt'altro che sopita — manca tuttavia in loro (e soprattutto in Carli) una adesione ed anche un interesse per le manifestazioni politiche del futurismo, come risulta, per esempio, da una lettera dello stesso Carli a Settimelli del 12 dicembre 1914.[41]

Carli è a Roma assieme a Marinetti, a Cangiullo e a Balla.

Se segue volentieri gli amici futuristi al caffè Aragno, mostra infatti di non gradire, né il loro interesse per la politica ("accidenti alla politica!"), né le loro "chiassate" che considera "minchionerie". Proprio l'aspetto del futurismo viene anche respinto in quel periodo da una curiosa rivistina stampata a Roma tra il 1914 e il 1917, dal titolo "Bollettino epicureo spirituale", alla quale Carli e Settimelli, specialmente nel '14, collaborarono molto intensamente. (Ne erano sicuramente redattori e probabilmente anche fondatori assieme al direttore Edoardo Tinto).[42] Il foglio, tuttavia, ideologicamente caratterizzato da un irrazionalismo che identificava la morale col godimento estetico (e ciò aggiunge un altro

[39] Su quest'ultimo aspetto cfr. R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Loescher, Torino 1981, torno I, pp. 155-156.

[40] Cfr. B. Corra, E. Settimelli, *Pesi, misure e prezzi del genio artistico*, s.e., Milano 1914.

[41] Cfr. Fondazione Primo Conti di Fiesole, Fondo Settimelli.

[42] Il *Poema del rosso. Simpatica drammatica in 3 atti* di Edoardo Tinto, uscito per la prima volta nel 1911 a Piacenza, fu ristampato nel 1913 a Bologna, presso Beltrarni, con la Prefazione di Carli.

tassello utile per la comprensione del futuro opportunismo ideologico dei due "cerebralisti" fiorentini) simpatizzava apertamente per il movimento futurista, di cui apprezzava la carica innovatrice.[43] Maltrattato da "La Voce",[44] il giornaletto romano non mancava, stranamente, di riscuotere l'approvazione di "Lacerba", di cui si definiva del resto (e a ragione) "un figlio naturale".[45]

Bisogna dunque arrivare al 1915 per assistere ad una esplicita adesione di Settimelli e di Carli al futurismo politico. Adesione che si esprime tanto nella loro partecipazione alle manifestazioni interventiste a fianco di Marinetti e di Mussolini,[46] quanto nel *Manifesto del Teatro futurista sintetico*,[47] firmato Marinetti, Settimelli e Corra, in cui le finalità politiche e propagandistiche del nuovo teatro, ritenuto il mezzo più idoneo ad "INFLUENZARE GUERRESCAMENTE L'ANIMA ITA-LIANA", sono esplicitamente dichiarate.

Dell'importanza del Teatro sintetico dal punto di vista artistico, si è occupato diffusamente Mario Verdone, che non ha mancato di sottolineare il significativo ruolo svolto da Settimelli in questa rilevantissima esperienza avanguardistica. Già nel 1913, infatti, come abbiamo visto, Settimelli e Corra dirigevano una Compagnia teatrale d'avanguardia, che ebbe un peso notevole, con le sue tournées in molte città d'Italia, nella promozione di un teatro futurista.[48] Inoltre, nello stesso anno, Settimelli rappresentò a Torino il dramma in quattro atti *La Bestia*, scritto in collaborazione con Corra e ridotto successivamente alla sintesi teatrale Il *Superuomo*, pubblicata nel I volume del *Teatro futurista sintetico*.[49] Lo stesso Pirandello, nel 1933, scriverà che "Marinetti e Settimelli sono stati (col Teatro sintetico) le avanguardie del nuovo teatro italiano".

E ciò è innegabile se si pensa quanto lo stesso drammaturgo siciliano (e mi riferisco per esempio ai *Sei personaggi*) debba al Teatro futuri-

[43] In seguito, tuttavia, Edoardo Tinto si allontanerà sempre più dal futurismo, sia per dissensi relativi al piano artistico (non gradirà le tavole parolibere pubblicate da "L'Italia futurista"), sia per una netta divergenza rispetto alle scelte politiche interventiste e belliciste dei futuristi, alle quali opporrà un convinto pacifismo.

[44] Cfr. "La Voce", 14, 28 luglio 1914.

[45] "Sono usciti a Roma — si leggeva sulla rivista di Papini e Soffici il 1° giugno 1914 — due numeri di un 'Bollettino epicureo spirituale' (direttore Edoardo Tinto) abbastanza diverso dai soliti giornali ma non troppo da 'Lacerba'. È fatto di tanti paragrafi cotti e lunghi, firmati e anonimi. Ci si trovano mescolati in un disordine piacevole frammenti lirici in versi e in prosa, aforismi, avvisi di pizzicagnoli e di librai, citazioni tendenziose e altro ancora. Vi si leggono i nomi di Settimelli, di Corradini, di Carli, di Chiti, di altri giovanotti che vanno migliorando il loro stile. Somiglia un po' al giornale di bordo di Soffici fatto a venti mani, ma si legge volentieri".

[46] Settimelli, Corra, Marinetti e Mussolini furono arrestati il 12 aprile 1915 a Roma per aver cercato di tenere un comizio interventista.

[47] Cfr. *Teatro futurista sintetico*, vol. I, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1915, pp. 2-5; poi riprodotto in E. Settimelli, *Inchiesta sulla vita italiana*, cit.

[48] Questa è anche l'opinione di Remo Chiti, primo storico del Teatro sintetico. Cfr. R. Chiti, *I creatori del teatro futurista: Marinetti - Corradini - Settimelli*, Cit.

[49] Sempre nel 1913 Settimelli e Corra scrissero La *Canaglia*, rappresentata nel '16.

sta, pioniere delle prime clamorose innovazioni, a partire dalla contaminazione diretta fra Teatro e Vita, tra attori e pubblico, e all'attenzione per il processo creativo, che ha proprio le sue origini nella "misurazione futurista", a cui Settimelli e Carli (quest'ultimo non a caso, nel 1915 scrisse un metaromanzo, *Retroscena*) fornirono, come abbiamo visto, un rilevante contributo.

Al *Manifesto del Teatro futurista sintetico* segue, pubblicato sul n. 10 de "L'Italia futurista" del 15 novembre 1916, il *Manifesto della Cinematografia futurista* (firmato da Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla, Chiti), che attribuisce al cinema finalità ideologico-politiche analoghe a quelle attribuite al "Teatro sintetico" e finalità artistico-espressive ancora più ambiziose (in rapporto alle maggiori possibilità offerte dal nuovo strumento di comunicazione), consistenti nel raggiungimento della poliespressività e della fusione tra le arti: "Pittura + scultura + dinamismo plastico + parole in libertà + intonarumori + architettura + teatro sintetico = Cinematografia futurista". Il *Manifesto della Cinematografia* segue a sua volta di qualche mese l'interessante film *Vita futurista* (il "primo film futurista"), realizzato con tecniche allora pionieristiche nell'estate del 1916 a Firenze. Il soggetto fu scritto da Marinetti, Settimeli e Corra; la direzione tecnica fu affidata ai fratelli Corradini e a Settimelli e la recitazione a tutti i suddetti, cui si aggiunsero Balla, Chiti, Spada, Venna e altri.

Sempre a Firenze, il 1° giugno del '16, nacque "L'Italia Futurista" (prima quindicinale, poi settimanale),[50] diretta da Emilio Settimelli e da Bruno Corra;[51] giornale che sancisce, almeno ufficialmente, la piena adesione dei "liberisti" fiorentini al futurismo. Tale adesione, secondo alcuni — e mi riferisco in particolare a Maria Carla Papini che avanza questa ipotesi —[52] sarebbe stata la conseguenza diretta di una presa di posizione politica a favore dell'interventismo e del bellicismo. Come abbiamo visto, invece, il primo terreno d'incontro tra Settimelli e Marinetti era stato il "Teatro sintetico" nel 1913, che ha dunque preceduto, e certamente accelerato, con il suo contorno di propaganda politica (penso alle celebri "serate futuriste"), la milizia interventista di Carli e Settimelli (adeguato sbocco, peraltro, del loro sovversivismo anarcoide ed antidemocratico), così come emerge con grande evidenza dalle pagine de "L'Italia Futurista". È. invece pienamente da condividere la tesi,

[50] Fu quindicinale fino al 25 febbraio 1917.

[51] Al termine del primo anno Corra fu sostituito dal fratello Ginna, per poi riprendere il suo posto col n. 29 del 23 settembre 1917.

[52] Cfr. M. C. Papini, Introduzione a "*L'Italia Futuristi* (*1916-1918*), a cura di M. C. Papini, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, Roma 1977, p. 47.

sempre della Papini, ma anche di altri (mi riferisco in particolare a Ruggero Jacobbi e a Mario Verdone), secondo la quale il futurismo di Carli, Settimelli, Ginna, Corra, Chiti e, insomma, dei principali collaboratori de "L'Italia Futurista", presenta una sua specificità fiorentina simbolico-occultista e surreale (in linea con la già descritta esperienza "cerebralista") estranea al futurismo marinettiano da un lato e a "Lacerba" (con la quale pure ci sono maggiori affinità) dall'altro.

Eppure la nuova rivista di Corra e Settimelli presenta Marinetti come il suo nume tutelare ed ospita in larga misura i suoi scritti. A partire dalle stesse citazioni che fregiano la testata del giornale ("Marciare non marcire. Cancelliamo la gloria Romana con una gloria italiana più grande. La parola Italia deve dominare sulla parola libertà [...] ecc."), dai numerosi scritti politici inneggianti alla guerra (molti dello stesso capo del futurismo), dai manifesti (importante il *Manifesto del Partito Politico Futurista* uscito sull'ultimo numero), fino ad arrivare alle tavole parolibere e alle sintesi teatrali, a cui possiamo aggiungere gli echi delle teorie marinettiane sull'amore e sulla donna (assorbite in particolare da Settimelli, che scriverà con Corra la Prefazione al *Come si seducono le donne*),[53] e anche — almeno in una certa misura — l'influsso della componente macchinistica (si veda per esempio *Intervista con un Caproni* di Carli),[54] tutto sembra, a prima vista, rientrare perfettamente nell'ortodossia ideologica del futurismo milanese. Ma non è così. Se infatti, sul piano politico, l'allineamento degli ex "liberisti" fiorentini con Marinetti è certamente innegabile, sul piano artistico si notano rilevanti divergenze. In ogni numero de "L'Italia Futurista" compaiono infatti scritti letterari (per lo più poemetti in prosa del tipo di quelli usciti su "Il Centauro" e sulla "Rivista") molto più vicini ai canoni surrealisti che non al futurismo marinettiano: penso per esempio al *Sam Dunn è morto* di Corra o ai pezzi tratti da *Mascherate futuriste* di Settimelli, da *Montagne trasparenti* di Maria Ginanni, da *Addio mia sigaretta* di Carli.

Sul n. 2 del 15 giugno 1916 compare poi il Manifesto *La scienza futurista*, che ipotizza una sorta di scienza dell'occulto, dell'"ignoto", certamente poco gradita a Marinetti. Il Manifesto, infatti (firmato da Corra, Ginna, Chiti, Settimelli, Carli, Oscar Mara e Nannetti) non a caso non reca la firma del fondatore del futurismo, il quale ribadirà le sue posizioni di rottura col simbolismo nel famoso Manifesto *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna*, uscito su "L'Italia Futurista", il 15 agosto 1917.

[55] Cfr. S. Corra, E. Settimelli, Prefazione a F. T. Marinetti, *Come si seducono le donne*, Edizioni de "L'Italia Futurista", Firenze 1917.
[54] Cfr. M. *Carli*, *Intervista con un Caproni*, in "L'Italia Futurista", 10, Firenze, 15 novembre 1916.

A questa fase, inoltre, appartengono gli scritti letterari più significativi del "collettivo" fiorentino: da *Madrigali e grotteschi* e *Sara Dunn* Corra (romanzo, quest'ultimo, occultistico e parasurreale), a *Montagne trasparenti* della non futurista dichiarata Maria Ginanni (la "trasparenza" sarà una delle fondamentali idee surrealiste), a *Consigli di eleganza* di Remo Chiti, ad *Avventure spirituali* (opera nettamente "cerebralista") e *Mascherate futuriste* di Settimelli (da lui definite "travestimenti lirici" e in cui si riflette la sua "smisurata avidità di afferrare momenti di gioia lirica non solo dall'arte, ma anche dalla realtà"),[55] a *Notti filtrate* di Carli, forse, tra questi, il testo più interessante e più prossimo al surrealismo. Si tratta di dieci liriche illustrate da Rosa Rosà e precedute dalla seguente avvertenza dell'autore: "Sono dieci momenti di lirico sonnambulismo, nei quali i ricordi e le immagini si coagulano in essenza, lasciando filtrare la inutile zavorra dei legamenti coordinatori";[56] "dove — commenta Verdone — soppressione dei legamenti e lirica onirica sono indiscutibili procedimenti surrealisti".[57]

Surrealismo, occultismo, esoterismo, onirismo, esplorazione dell'inconscio sono largamente presenti in un'altra opera di Carli: parlo del già citato romanzo *Retroscena* del 1915, definito dall'autore "pazza galoppata immaginosa", che segue l'altra "scorreria dell'Immaginazione" costituita da *Il Barbaro*.

Retroscena, "romanzo di un romanzo", come lo stesso titolo annuncia, è un esperimento d'avanguardia (tra simbolismo e surrealismo) di estremo interesse, che richiederebbe una approfondita analisi e la cui importanza è stata ben evidenziata da Mirko Bevilacqua che ne ha curato di recente la ristampa.[58]

Ci sono, mi pare, a questo punto, elementi sufficienti per accogliere la tesi di Verdone, secondo la quale "nella storia delle espressioni letterarie contemporanee, tra i poemi in prosa di Baudelaire, di Saint-Pol-Roux, di Jarry, e i 'campi magnetici' di Breton e Soupault, stanno come tappa intermedia, proprio le prose poetiche e i frammenti del 'secondo' gruppo futurista fiorentino",[59] di quella "pattuglia azzurra" come fu definita da Raffaello Franchi,[60] il cui rilievo, in rapporto al simbolismo e al

[55] Cfr. E. Settimelli, Prefazione a E. Settimelli, *Mascherate futuriste*, Edizioni de "L'Italia Futurista", Firenze 1917, p. 9.

[56] Cfr. M. Carli, *Notti filtrate*, Edizioni de "L'Italia Futurista", Firenze 1918.

[57] Cfr. M. Verdone, *Prosa e critica futurista*, cit., pp. 23-24.

[58] Cfr. M. Bevilacqua, Prefazione a M. Carli, *Retroscena,* Espansione, Roma 1980, poi riprodotta in M. Bevilacqua, *Passaggi novecenteschi,* Sansoni, Firenze 1985, pp. 19-31. *Retroscena,* uscito, come si è visto, per *la* prima volta nel 1915 presso lo Studio Editoriale Lombardo di Milano, fu ristampato *in* una nuova edizione riveduta e con diverso titolo, *Marvana.. mistero d'amore*, nel 1927 presso Alpes.

[59] Cfr. M. Verdone, *Prosa e critica futurista*, *cit.*, p. 20.

[60] Sul perché di questa definizione cfr. G. Pampatoni, M. Verdone, I *futuristi italiani. Immagini*, *Biografie. Notizie*, Le Lettere, Firenze 1977, pp. 13-14.

futurismo marinettiano, fu ben evidenziato anche da Ruggero Jacobbi che nel 1975 scrisse:

> Guardate bene che cosa succede tra futurismo milanese (cioè futurismo senza tradizioni, avventuroso e pubblicitario) e futurismo toscano, nei confronti della formazione simbolista.
>
> A Firenze le fasi del lavoro d'avanguardia (raggruppatile un po' arbitrariamente sotto il nome futurismo) si svolgono in tre tempi; prima come simbolismo esoterico e magico in senso stretto, poi come scoppio lacerbiano ed alleanza provvisoria tra marinettiani e Soffici Papini Palazzeschi, poi — terza fase — come ritorno all'esoterico, al magico, al notturno, nell'"Italia Futurista", di cui l'esempio più tipico sono i *Madrigali e grotteschi* di Bruno Corra e soprattutto le *Notti filtrate* di Mario Carli; tutta un'ultima ondata di futurismo che mira al surreale, che cerca l'inconscio e l'onirico, e che viceversa vuole una formulazione ufficiale, in pieno accordo con chiarezze nazionalistiche e solari imperialismi.[61]

Ma l'importanza di questa fiorentina "pattuglia azzurra" non finisce qui. Non solo, come vedremo, per i suoi futuri sviluppi, che porteranno Carli e Settimelli alla direzione de "L'Impero", uno dei maggiori centri di cultura fascista, ma anche per il peso non trascurabile da essa esercitato fin dall'immediato dopoguerra — ma forse anche prima, come dimostra, per esempio, la già ricordata presenza di Carli a Roma nel 1914 — sull'origine di quell'ambiente avanguardistico romano, collocabile tra gli anni venti e trenta, che ebbe come punti di riferimento principali la rivista "900" di Bontempelli e il Teatro degli Indipendenti di Bragaglia.

Se è largamente condiviso l'influsso decisivo del "Teatro futurista sintetico" sul Teatro di Bragaglia (lo stesso Anton Giulio non ha mancato più volte di ribadirlo),[62] come pure quello del futurismo sul "Novecentismo", rimane infatti da precisare meglio l'apporto specifico del futurismo fiorentino di Carli, di Settimelli e dei fratelli Corradini alla genesi di questo mondo avanguardistico romano — che esplose in piena era fascista. Verdone non ha mancato di evidenziare l'incidenza dei romanzi sintetici di Corra (specialmente del già ricordato *Sam Dunn*) su quelli di Bontempelli,[63] il quale, del resto, non ha mai negato ciò che deve al futurismo.[64] Ma, forse, più che sul "realismo magico"bontem-

[61] Cfr. R. Jacobbi, *Ardengo Soffici fra tradizione e rinnovamento*, in *Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del '900*, Atti del Convegno di studi, Centro Di, Firenze 1976, pp. 24-25.

[62] Cfr. E. Falqui, Il *futurismo. Il novecentismo*, Edizioni della Radio italiana, 1953, pp, 63-64.

[63] Cfr. M. Verdone, *Ginna e Corra. Cinema e letteratura del futurismo*, cit., pp. 61-65.

[64] Cfr. M. Bontempelli, *Analogie*, in *Antologia della rivista "900"*, a cura di E. Falqui, L'Albero, Roma 1958, pp. 33-39.

pelliano (per molti versi un fenomeno a sé), il protosurrealismo dei futuristi fiorentini agisce su altri scrittori dell'area novecentista. Mi riferisco qui in particolare ad un autore romano poco noto, eppure il più autenticamente surrealista in questa Roma delle avanguardie a cavallo tra gli anni venti e trenta, di cui egli fu uno dei principali e più infaticabili animatori. Si tratta del fascista intransigente, ma anarchico e antiborghese (legionario fiumano, sansepolcrista e squadrista) Marcello Gallian, collaboratore de "L'Impero" e, negli anni trenta, schierato con Settimelli nella battaglia "antinormalizzatrice",[65] ritenuto da Jacobbi degno di appartenere a pieno titolo alla letteratura "anarco-surrealista" europea.[66]

Da una analisi dei romanzi di Gallian (ho tentato di intraprenderla compiutamente nel mio *Marcello Gallian. La battaglia antiborghese di un fascista anarchico*,[67] l'unico contributo purtroppo esistente sull'argomento) risulta evidente il debito dello scrittore romano nei riguardi del futurismo surrealistico, specialmente di Corra e forse ancor più di Carli. Lo stesso Jacobbi non manca di rilevare gli echi della Parigi "impazzita" del *Sam Dunn* nel romanzo *Vita di sconosciuto* di Gallian del 1929, nel quale tuttavia — ma anche in *La donna fatale* (1929), *Il dramma nella latteria* (1928), *Un dramma nell'oceano* (1928) —, più a fondo sembra aver inciso il già ricordato *Retroscena* di Carli.

Se *Retroscena* era una "pazza galoppata immaginosa", in Gallian "Io svolgimento delle trame narrative — sono parole di Bontempelli — vive come un vagabondaggio stupefatto",[68] presentandosi come il risvolto stilistico del perenne vagabondare di un allucinato protagonista attraverso un mondo carico di "onirismo", di surrealismo, di mistero, inequivocabile affioramento di quell'inconscio (anche attraverso tentativi di "scrittura automatica") alla cui esplorazione tanto Carli quanto, più tardi, lo scrittore romano sono egualmente interessati. Gallian, naturalmente, in anni in cui il termine "surrealismo" richiamava necessariamente quello di comunismo, non poteva esser definito surrealista, e, tanto meno, poteva essere definito tale il suo "fratello maggiore" Mario Carli, ormai direttore, negli anni venti, del mussoliniano "Impero", ma anche ex direttore di quella fiumana "Testa di Ferro" che aveva raccolto attorno a sé

[65] Settimelli, ormai emarginato dal regime e vicino alla cosiddetta "sinistra fascista", scriverà nel 1937 un opuscolo, *Capire Gallian*, tentando di valorizzare lo scrittore romano in una fase in cui anche la fortuna politico-letteraria di quest'ultimo è ormai da tempo cessata.

[66] Cfr. R. Jacobbi, *Martello Gallina*, *in Letteratura italiana. I contemporanei*, Marzorati, Milano 1974, voL IV, p. 436.

[67] Edito da Bonacci, Roma 1984.

[68] Cfr. M. Bontempelli, Prefazione a M. Gallian, *Il dramma nella latteria*, *in* "L'Interplanetario", 6, 1° maggio 1928.

non pochi estremismi avanguardistici e a cui l'allora diciassettenne Gallian, se non collaborò, certamente ne respirò l'atmosfera, in quella Fiume ribollente di rivoluzione e di poesia da lui tanto amata e spesso rievocata.

Se il futurismo artistico-letterario di Carli e Settimelli nasce e si sviluppa a Firenze con le caratteristiche che abbiamo visto, non manca dunque di diffondersi anche altrove e di incidere su altri ambienti d'avanguardia. Il tramite principale di tale diffusione (e nello stesso tempo naturalmente anche colui che più di tutti condiziona a sua volta la fiorentina "pattuglia azzurra") è certamente Marinetti; lo abbiamo visto già nel '13, sodale di Settimelli e di Carli nelle pionieristiche iniziative teatrali itineranti attraverso numerose città d'Italia e non è difficile immaginare il suo ruolo decisivo relativamente all'introduzione dei due ex "liberisti" fiorentini, non solo nella Milano futurista (dove, specialmente Settimelli, risiedette per lunghi periodi a partire dal 1919, collaborando a "Il Popolo d'Italia", a "Il Giornale di Milano", a "L'Ardito", a "I Nemici d'Italia"), ma anche nella Roma "passatista", in cui pure, già dal 1913-14, il clima stava cambiando con l'introduzione delle prime mostre futuriste. Non a caso — come già abbiamo visto — in quella Roma prebellica risiedeva Mario Carli, collaboratore dell'avanguardistico "Bollettino epicureo spirituale" e frequentatore del Caffè Aragno con Marinetti e Giacomo Balla, qualche anno dopo attivi collaboratori, ambedue, di "Roma Futurista", di "Dinamo" e poi de "L'Impero".

Per quanto riguarda poi il legame di Settimelli e di Carli con Massimo Bontempelli, esso è documentato fin dall'autunno del 1917, come risulta da una lettera di quest'ultimo a Settimelli spedita dal fronte, contenente un giudizio positivo su "L'Italia Futurista", definita "il solo giornale politico che si possa leggere oggi".[69] Al periodo bellico risale poi sia la collaborazione di Carli e Settimelli a "Il Montello", "Quindicinale dei soldati del Medio Piave", diretto da Bontempelli, sia la collaborazione del futuro fondatore del "Novecentismo" a "Roma Futurista" e la sua adesione al Partito Politico Futurista, annunciata in una lettera aperta pubblicata dal giornale romano il 10 dicembre del 1918.[70] Una lettera, questa, che riveste un particolare interesse, specialmente come testimonianza emblematica di una condizione intellettuale largamente diffusa in quel periodo e rispetto alla quale il futurismo politico si presenta quasi come lo sbocco obbligato di fronte al "pantofolismo imperante = vigliaccheria" (leggi liberalismo giolittiano) e al "sanculottismo famelico = antipoesia" (leggi socialismo). Nemico tanto del "pantofoli-

[69] Cfr. Fondazione Primo Conti di Fiesole, Fondo Settimelli.
[70] Cfr. M. Bontempelli, *Aderisco*, in "Roma Futurista", Roma, I, 6, 10 novembre 1918.

srno" quanto del "sanculottismo", Bontempelli dichiara di aderire al Partito Politico Futurista, perché in esso vede combinate "Arte = suprema contemplazione" e "Guerra = suprema azione". Schiacciato tra la crisi dello Stato liberale e la minacciosa ascesa del proletariato, l'intellettuale piccolo-borghese vede nel futurismo marinettiano (e poi vedrà nel fascismo) la possibilità di fare del suo aristocraticismo artistico uno strumento di intervento nella nascente società di massa.

Così anche Settimelli, nel saggio inedito Il *codice della vita energica* del 1919 (custodito presso la Fondazione Primo Conti di Fiesole), dedicato a Marinetti, scrive: "Oggi ho curvato. Esco dall'arte astratta. Non rientro nell'arte sentimentale come si potrebbe credere, ma tendo ad una arte-azione. Verso un'attività fisico-spirituale che sia arte e vita nello stesso tempo".[71] Sarà proprio "L'Impero" di Carli e Settimelli a mantenere viva, come vedremo, negli anni venti, la concezione futurista dell'arte-azione, dell'arte-vita, riportata poi in auge all'inizio degli anni trenta dai giovani intellettuali neorealisti, più che mai alla ricerca di una loro collocazione attiva in una società di massa sempre più sviluppata.

Tornando a "Roma Futurista" "Giornale del Partito Politico Futurista" (fondato il 20 settembre 1918 da Carli, Marinetti e Settimelli — che lo diressero fino al maggio 1919 — preceduto, nel giugno-luglio dello stesso anno, da un altro foglio romano, "Lo Specchio dell'ora", diretto da Corra e Settimelli), la sua importanza politica, specialmente per quanto riguarda i suoi rapporti con Mussolini e col fascismo diciannovista, cui recò certamente un contributo non trascurabile, è stata opportunamente messa in luce da Renzo De Felice. Pertanto mi limiterò qui ad evidenziare in particolare l'intreccio tra la vicenda del giornale romano e la vasta e febbrile attività politica svolta soprattutto da Carli a partire dal 1918.

Arruolatosi volontario come soldato semplice nel 1915, nonostante una grave miopia, Mario Carli aveva combattuto valorosamente nei Reparti d'Assalto, fino a conquistarsi il grado di capitano. Ferito nel 1918 nella battaglia del Piave, ottiene una licenza di convalescenza ed è proprio in quell'occasione che prende l'iniziativa per la fondazione di "Roma Futurista", come risulta da una lettera a Marinetti dell'agosto di quell'anno. Convinto che "il Futurismo è prossimo a naufragare — come scrive — nel silenzio e nell'incuriosità generale, se qualcuno di noi non interviene prontamente a richiamare l'attenzione dell'Italia su questo movimento di pensiero che è il più importante del secolo, e che è così strettamente legato alla guerra", Carli propone a Marinetti di fondare, assieme a Settimelli (il quale non era al fronte perché riformato), un

[71] Cfr. E. Settimelli, *Il codice della vita energica*, cit., p. 19.

nuovo giornale, che risollevi le sorti del futurismo legandolo il più possibile alle imminenti fortune militari dell'Italia, e dando poi ad esso la possibilità di governare politicamente la nuova situazione. "Credo che noi tre — scrive ancora Carli — dobbiamo stringerci a formare il vero massiccio caposaldo del Futurismo, iniziando subito, con la costituzione di un giornale, una potente offensiva d'idee contro nemici esterni ed interni della gloria e della giovinezza d'Italia".[72]

Così, di lì ad un mese, vede la luce il primo numero di "Roma Futurista" (che, non a caso, si definisce "giornale esclusivamente politico"), nel quale Carli, "ardito" di prestigio, compie il primo atto di una intelligente operazione politica, volta ad un incontro e ad una fusione tra futurismo ed arditismo, facendo uscire il primo dall'isolamento e nello stesso tempo fornendo al secondo un punto di riferimento in campo organizzativo e programmatico. Si tratta del "Primo appello alle fiamme", in cui gli arditi, definiti "la vera avanguardia della nazione", sono chiamati a raccolta per compiere, alla fine della guerra, una nuova missione, quella di costruire "con lo stesso coraggio antesignano, i nuovi valori della politica, dell'arte e della ricchezza nazionale"; in sostanza di battersi — nelle intenzioni di Carli — per la realizzazione del programma contenuto nel *Manifesto del Partito Futurista italiano*, riprodotto in tutti i numeri del giornale. A questo "Primo Appello", ne segue un "Secondo", anch'esso stampato su "Roma Futurista" il 10 dicembre 1918, in cui si annuncia la nascita dell'Associazione fra gli Arditi d'Italia, il cui organo, "L'Ardito", verrà fondato a Milano l'11 maggio 1919 e sarà diretto dai due "futurarditi" Ferruccio Vecchi e Mario Carli.

Quest'ultimo, a partire dal "Primo appello alle fiamme", non cesserà di ribadire in numerosi scritti[73] (compresi quelli del periodo fiumano), l'affinità, se non addirittura l'identità (come afferma sul I numero de "L'Ardito") tra futurismo e arditismo, finché giungerà a stilare il "Manifesto dell'Ardito Futurista", pubblicato proprio da "Roma Futurista" il 17 agosto 1919.

Tra il 1918 e il 1921 Carli, Marinetti e Settimelli si mantengono sostanzialmente fedeli al programma politico futurista, specialmente per quanto riguarda l'anticlericalismo, l'avversione alla monarchia e, in generale, i suoi aspetti più sovversivi ed antirestauratori. Su posizioni più moderate, più nettamente antisocialiste e meno coerentemente futuriste appaiono invece Enrico Rocca, Guido Calderini, Giuseppe Bottai, Piero

[72] Cfr. lettera di Carli a Marinetti datata agosto 1918, custodita presso l'Archivio Carli.

[73] Cfr. per esempio *L'aristocrazia degli arditi*, in "Roma Futurista", II, 1-2, 5-12 gennaio 1919; *Perché l'arditismo è legato al futurismo*, in "L'Ardito", I, 1, Milano, 2 maggio 1919, pp. 1-2; *Noi arditr,* Ficchi, Milano 1919; *Arditismo e futurismo*, in "La Testa di Ferro", 9, Fiume d'Italia, 28 marzo 1920, p. 3.

Bolzon. I primi tre diressero "Roma Futurista" dal giugno 1919 al gennaio 1920, quando Calderini fu sostituito con Gino Galli e si aggiunse alla direzione Giacomo Balla. Ma, appena un mese dopo, Bottai, Galli e Rocca si dimisero dalla direzione del giornale per dissensi con Marinetti. (Bottai considerava superato il futurismo marinettiano, rispetto all'evolversi della situazione politica che si andava delineando, mentre Marinetti, da parte sua, considerava Bottai e gli altri due ormai estranei al futurismo, sia sul piano artistico, sia, probabilmente, anche sul piano politico, giudicando le loro posizioni troppo moderate rispetto all'estremismo futurista).[74]

Così, a partire dal 7 marzo 1920, il giornale romano, nella sua ultima fase, tornò ad esser diretto da Marinetti, Carli e Settimelli assieme a Giacomo Balla, ed ebbe un carattere esclusivamente artistico, riportando anche manifesti e scritti di non trascurabile rilievo, così come era avvenuto, del resto, sull'altra rivista romana, "Dinamo", uscita nel 1919, diretta da Settimelli, Carli e Chiti (poi sostituiti dal solo Marinetti), edita dall'Impresa Ugoletti, che pubblicava anche una "Collezione futurista" di volumi diretta da Carli e Settimelli. (Quest'ultimo, inoltre, aveva in animo di dar vita, nel 1920, ad un'altra rivista artistica, "Unica", pubblicizzata da "Roma Futurista", che ne stampò anche il programma,[75] ma che, quasi sicuramente, non vide mai la luce).

Il futurismo sovversivo di Carli, Marinetti e Settimelli mal si conciliava dunque, nel 1920, con le posizioni, ormai sempre più mussoliniane, di Bottai. Specialmente l'aristocraticismo estremista ed anarcoide di Carli assume, fin dal 1919, una particolare evidenza: egli, per esempio, si oppone nettamente all'iniziativa del generale Caviglia di utilizzare i reparti degli arditi con funzioni di ordine pubblico, come risulta dal suo intervento *Arditi, non gendarmi!*, pubblicato su "L'Ardito" del 18 maggio 1919, che portò al divieto della vendita nelle caserme del giornale, definito "bolscevico" e ad una inchiesta disciplinare contro l'autore dell'articolo. Del resto, come è noto, Carli fu ripetutamente arrestato, ed anche condannato a tre mesi di reclusione nella fortezza di Cremona, in seguito alla sua attività politica antigovernativa, non consentita ad un militare ancora in servizio. Inoltre, in questo quadro, sembra assumere un certo rilievo anche la considerazione che il gruppo "ardito" romano, di cui Carli faceva parte, contava alcuni elementi anarchici, ed in particolare quell'Argo Secondari organizzatore, nell'estate del 1919, di uno strano complotto (sventato in anticipo dalla polizia), che avrebbe dovu-

[74] Cfr, le lettere a Carli di Sonai e di Marinetti, Archivio Carli.
[75] Cfr. "Roma Futurista", III, 66, 18 gennaio 1920, p. 1.

to portare il gruppo ad impadronirsi del forte militare di Pietralata.[76] Dunque Carli, che pure sembra fosse estraneo a questo episodio, era tuttavia in contatto con elementi anarchici e di sinistra, coi quali cercava una collaborazione, come risulta dal suo articolo *Partiti d'avanguardia*: *se tentassimo di collaborare?*, pubblicato su "Roma Futurista" il 13 luglio 1919. "Ho esaminato seriamente — scrive Carli — l'ipotesi di una collaborazione fra noi (futuristi, arditi, fascisti, combattenti, ecc.) e i Partiti cosiddetti d'avanguardia: socialisti ufficiali, riformisti, sindacalisti, repubblicani". Il terreno di incontro veniva individuato nell'obiettivo, comune a tutti questi raggruppamenti politici, di spodestare la classe dirigente liberale: "[...] noi siamo libertari quanto gli anarchici, democratici come i socialisti, repubblicani quanto i repubblicani più accesi".

Carli — come rileva anche Emilio Gentile — si preoccupa soprattutto di vincere la diffidenza dei socialisti verso futuristi, arditi e fascisti, di respingere l'accusa di "reazionari" e "difensori della borghesia" che viene ad essi rivolta dal partito socialista (specialmente dopo l'assalto alla sede dell'"Avanti!" a Milano), di distinguere queste forze interventiste dai nazionalisti e di dimostrare il loro carattere rivoluzionario e la loro sensibilità per le aspirazioni sociali più avanzate. Ma la proposta di Carli viene seccamente respinta da Mussolini in un discorso tenuto pochi giorni dopo, il 19 luglio, al Liceo Beccaria di Milano e riportato da "L'Ardito" del 27 luglio con l'eloquente titolo *Per combattere il leninismo irresponsabile*.

Un discorso nettamente restauratore, in cui si invitano le masse al lavoro e Mario Carli a desistere dallo "strofinarsi al partito pussista", definito "reazionario" e non degno di alcuna attenzione positiva ma solo di netta avversione.

Se si esclude un lucido e profetico intervento di Mannarese del dicembre 1919, che mette in guardia il futurismo dallo schierarsi "nettamente contro il socialismo", pena trovarsi "dannato inevitabilmente ad una alleanza indissolubile coi conservatori",[77] le prese di posizione di "Roma Futurista" sulla questione sollevata da Carli si presentano sostanzialmente allineate con l'atteggiamento assunto da Mussolini. Così Enrico Rocca nel suo significativo *Mano ai freni* (3 agosto 1919), così Giuseppe Bottai, intransigente assertore dell'inconciliabilità tra futurismo e socialismo.[78]

Carli, da parte sua, se rimase estraneo alla polemica suscitata dal suo

[76] Cfr. F. Cordova, *Arditi e legionari dannunziani*, Marsilio, Padova 1969, pp. 83-84.

[77] Cfr. Mannarese, *Futurismo e socialismo*, in "Roma Futurista", II, 51, 14 dicembre 1919.

[78] Cfr. G. Bottai, *Futurismo contro socialismo*, *in* "Roma Futurista", II, 46, 9 novembre 1919 e *Insisto. futurismo contro socialismo*, *in* "Roma Futurista", II, 52, 21 dicembre 1919.

articolo, certamente non abbandonò i suoi propositi eversivi e desiderosi di collegamenti a sinistra, come si vedrà nel corso del 1920, quando, per esempio, non esiterà ad abbandonare i Fasci mussoliniani dopo una più marcata svolta a destra di questi ultimi.

Ai Fasci di combattimento Carli e Marinetti avevano aderito fin dalla loro fondazione il 23 marzo 1919, intervenendo personalmente all'Adunata di Piazza S. Sepolcro ed apportandovi il contributo determinante del futurismo politico (Carli anche quello dell'Associazione Arditi), che incise non poco — come ha sottolineato Renzo De Felice — sul carattere fondamentalmente di sinistra della primitiva organizzazione fascista. Settimelli, secondo Carli, "mandò l'adesione scritta" da Firenze,[79] un'adesione, tuttavia, che non è chiaro fino a che punto sia stata recepita e comunque, probabilmente, mai registrata, come, del resto, sicuramente non fu mai registrata quella di Carli, che nel giugno del '20, quando si dimise dai fasci, non vi risultava iscritto.[80]

Tuttavia, mentre Marinetti e Carli ritennero opportuno dimettersi dall'organizzazione mussoliniana, Settimelli, quasi sicuramente, non lo fece, come risulta da un suo articolo sul "Giornale di Milano" del 18 giugno, da cui pure emerge fin dal titolo (*Confessione di un ex simpatizzante del fascismo*), il suo netto dissenso rispetto a Mussolini e la sua solidarietà con gli amici futuristi: "La vittoria socialista nelle elezioni novembrine — scrive Settimelli — isolò D'Annunzio e fece ripiegare il Fascismo verso i conservatori ed i preti. Per questo ripiegamento strategico che il potente cervello del nostro grande e caro Mussolini cerca di giustificare, Marinetti e Carli si sono dimessi dai Fasci". Se anch'egli si fosse dimesso, dunque, certamente, in questa occasione non l'avrebbe taciuto. La questione, inoltre, è ulteriormente complicata dal fatto che, mentre a Carli — il quale pure nel '20, come abbiamo visto, non risultava iscritto ai fasci — fu assegnato nel 1932 il brevetto dei Sansepolcristi, da tale riconoscimento fu escluso Settimelli assieme ai fascisti fiorentini, come risulta da due lettere a lui indirizzate, una di Carli (che protesta per questa esclusione e afferma che Settimelli all'adunata di Milano fu rappresentato da lui) e una di Ottone Rosai, il quale sollecita, su questa questione, una presa di posizione de "L'Impero".[81]

L'ultima significativa manifestazione del "futur-arditismo" sovversivo di Carli, prima della svolta monarchico-reazionaria del 1921-22, fu la sua adesione all'impresa fiumana.

[79] Cfr. M. Carli, *Giuseppe Bottai,* Pinciana, Roma 1928.

[80] Cfr. Fascio", 24 giugno 1920. Probabilmente, essendo Carli e Settimelli già iscritti ai fasci futuristi, non si ritenne opportuno iscriverli anche a quelli mussoliniani.

[81] Cfr. lettera di Carli a Settimelli datata Porto Alegre, 8 aprile 1932 e lettera di Rosai a Settimelli datata Firenze, 24 marzo 1932. Le due lettere sono custodite presso l'Archivio Settimelli.

Evaso, alla fine di settembre del 1919, dalla fortezza di Cremona, in cui, come abbiamo visto, si trovava recluso, Carli riuscì, di lì a poco, a raggiungere Fiume, dove fondò subito il fascio futurista fiumano e il giornale "La Testa di Ferro", diventando ben presto il punto di aggregazione di tutti gli estremismi più accesi; tanto che la sua posizione finì con l'essere ritenuta troppo pericolosa dal D'Annunzio, il quale, dopo aver imposto, nell'aprile del '20, uno stretto controllo su "La Testa di Ferro", ne dispose in giugno il trasferimento a Milano.

Se il tanto disprezzato D'Annunzio degli anni de "La Difesa dell'arte"e del "Centauro" aveva cominciato a riscuotere l'approvazione di Carli e Settimelli nel periodo bellico, per le sue scelte interventiste, ora viene esaltato da Carli come "un autentico futurista",[82] come "il primo artista, il primo italiano geniale a cui sia stata conferita una potestà di governo", come il precursore di una "civiltà più luminosa", che "darà il comando alla intelligenza e alla poesia".[83] Ma, accanto ad una indubbia ammirazione, legata anche alla simpatia del "Comandante" per gli Arditi, è da ravvisare certamente in queste parole, e soprattutto nella qualifica di futurista attribuita a D'Annunzio, una buona dose di calcolo politico. La posizione di Carli a Fiume è "delicatissima" (come egli stesso scrive in una lettera a Settimelli dell'11 marzo 1920) e "bisogna andare per gradi", cominciando intanto col catturare il consenso del Comando, esaltato come futurista, in modo da avere mano libera nel fare della "città di vita" un centro internazionale del più estremistico futurismo politico e artistico, come Carli si proponeva e come risulta dalle caratteristiche della sua "Testa di Ferro", punto di riferimento dei sovversivi di ogni colore e di ogni provenienza, e aperta alla collaborazione soprattutto dei futuristi, compresi i filobolscevichi Alessandro Forti e Mario Giordano (prossimo accompagnatore, quest'ultimo, di Gramsci a Gardone).

Del resto apertamente dichiarate sono le simpatie dello stesso Carli per il bolscevismo russo (peraltro sempre distinto dal "pussismo" italiano, ritenuto antipatriottico e negatore dell'importanza rivoluzionaria di Fiume), come risulta da alcuni articoli da lui pubblicati sul suo giornale: penso per esempio a *Il nostro bolscevismo* del 15 febbraio 1920, in cui, all'affermazione dell'importanza e dell'utilità dei soviet, si aggiunge l'individuazione di Fiume e di Mosca come due centri internazionali di rivoluzione. ("Tra Fiume e Mosca c'è forse un oceano di tenebre. Ma indiscutibilmente Fiume e Mosca sono due rive luminose. Bisogna, al

[82] Cfr. M. Carli, *Con D'Annunzio a Fiume,* Facchi, Milano 1920, p. 78.
[83] *ibid.*, p. 65.

più presto, gettare un ponte fra queste due rive"); penso a *Il piccolo padre bolscevico*, del 7 marzo, in cui si esalta la figura di Leniti, definito "Capo geniale" e considerato l'unico vero artefice della rivoluzione di ottobre.

Non mancano poi su "La Testa di Ferro" altre numerose attestazioni della connotazione "di sinistra" (seppur certo non priva di contraddizioni e di oscillazioni) del "futur-arditismo" estremistico di Carli in questa fase: dalla stessa presentazione del foglio, nel primo numero, in cui si legge che i popoli "non si dividono solo in vincitori e vinti, ma anche in sfruttati e sfruttatori",[84] alla polemica, alla fine di marzo, con l'antifuturismo di Ferruccio Vecchi[85] (in questo periodo il rivoluzionarismo "sinistrorso" di Carli coincide col suo futurismo), al rilievo dato sul giornale a "II ballo di S. Vito" ("Primo dei quaderni della TOGA' — Collezione di Mino Somenzi"), un singolare opuscolo contenente in chiusura un esplosivo appello *Ai fiumani* di carattere inequivocabilmente futurista e antiborghese, firmato anche da Carli e dagli altri futuristi- arditi Alessandro Forti, Cesare Cerati, Ottaviano Targioni Tozzetti, Mario Giordano, Mino Soldi, Angelo Maino, che uniscono i loro nomi a quelli dei leaders yoga Comisso e Keller, nonché a quello, naturalmente, di Mino Somenzi (ín quel periodo anch'egli avanguardista ed estremista), che fa da cerniera tra questi ultimi e il gruppo futurista-ardito, come ha rilevato Umberto Carpi, a cui sui deve una interessante ricostruzione di questo ambiente avanguardistico fiumano.[86]

Ma soprattutto preme rilevare che in quello stesso n. 21 de "La Testa di Ferro" del 20 giugno 1920, accanto alla pubblicità per "Il ballo di S. Vito", "che ha saputo colpire, e colpire forte, uomini, istituzioni e costumi troppo vecchi della nostra magnifica Fiume, che ama troppo dormire",[87] si trovano due importanti comunicati: uno consistente in un durissimo attacco a "L'Ardito" (accusato di voler "trascinare l'arditismo nella difesa della Guardia Regia di Cagoia"), seguito da *La protesta degli arditi di Fiume,* che si dichiarano estranei all'Associazione e disposti a riconoscere soltanto l'autorità di D'Annunzio; l'altro di piena solidarietà dei futuristi fiumani (le firme apposte in calce sono quelle di Forti, Cerati, Targioni, Goi, Soldi, Maino, Somenzi) alla presa di posizione di Carli e Marinetti che si sono dimessi sia dall'"Associazione Arditi", per quanto sopra esposto, sia dai Fasci di combattimento per il loro atteg-

[84] Cfr. La *Testa di Ferro*, in "La Testa di Ferro", I, 1, Fiume d'Italia, 1° febbraio 1920, p. 1.

[85] Cfr. M. Carli, *Arditismo e futurismo*, in "La Testa di Ferro", I, 9, Fiume d'Italia, 28 marzo 1920, p. 3.

[86] Cfr. U. Carpi, *L'estrema avanguardia del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1985, pp. 63-69.

[87] Il pezzo è firmato Tignola.

giamento definito "CONSERVATORE - ANTIREPUBBLICANO - CLERICALE", assunto, come è noto, dall'organizzazione mussoliniana nel secondo congresso nazionale tenutosi a Milano nel maggio del 1920.

Se a tutto ciò aggiungiamo che nell'agosto dello stesso anno "La Testa di Ferro" pubblicò l'opuscolo di Marinetti *Al di là del Comunismo*, evidente risposta - come ha rilevato Luciano De Maria –[88] alla involuzione reazionaria dei Fasci mussoliniani (non a caso lo scritto marinettiano fu subito attaccato da Bottai che da quel momento si allontanò definitivamente dal futurismo e anche da Carli); se pensiamo ai numerosi legami che il direttore de "La Testa di Ferro" riuscì a stringere con elementi anarchici, con "arditi rossi" e comunque con tutta una serie di frange sovversive ed estremistiche[89] (si accordò per esempio con alcuni anarchici per preparare il fallito attentato alla centrale elettrica di Milano, in concomitanza col famoso "Natale di sangue"),[90] abbiamo un quadro sufficientemente chiaro per capire quanto Carli, almeno fino agli inizi del 1921, fosse lontano da propositi conservatori e reazionari.

La svolta politico-ideologica che lo trasformò, nel giro di un anno, in acceso paladino della reazione, deve essere avvenuta, all'incirca, tra la fine del '21 e l'inizio del '22, periodo in cui egli, dopo il fallimento dell'impresa fiumana e la fine de "La Testa di Ferro",[91] conservò legami con D'Annunzio, da cui cercò di far patrocinare assieme a Cipriano Diverio, la fondazione del giornale "L'Ardente".

Proprio D'Annunzio non mancò di stupirsi per quella che definì, non senza una punta di ironia, "la subitanea illuminazione monarchica in chi ha professato con tanta audacia il ribellismo".[92] In realtà l'involuzione monarchico-fascista di Carli e Settimelli non è difficilmente spiegabile se si considera innanzitutto la loro primitiva formazione ideologica — su cui già ho avuto modo di soffermarmi — nella Firenze del 19121913 accanto ai fratelli Corradini; se si pensa a quell'individualismo irrazionalistico, che ben presto si sposa col bellicismo futurista, costituendo il nucleo essenziale e immutabile della loro ideologia politica. Per quanto riguarda il Settimelli, del resto, attivo collaboratore del giornale antibolscevico "I Nemici d'Italia" e professante un ribellismo che in quella fase si espresse prevalentemente sul piano artistico, la sua con-

[88] Cfr. L. De Maria, Introduzione a F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968, pp. LXI-LXII.

[89] Cfr. anche per questi aspetti U. Carpi, *L'estrema avanguardia del Novecento, cit.*, pp. 135-136.

[90] Cfr. A. Scarantino, *Un quotidiano "reazionario futurista" degli anni venti*, Bonacci, Roma 1981, p. 30.

[91] Ne usciranno alcuni numeri nel 1921.

[92] Cfr. lettera di D'Annunzio a Carli datata 2 febbraio 1922.

versione alla causa reazionaria deve essere stata molto più lineare e meno travagliata di quella dell'amico Carli.

Tuttavia, anche per quest'ultimo (che pure appartenne ad un'area di brulichii estremistici non necessariamente destinati a finire tra le braccia della reazione) è il caso di rilevare il carattere nettamente aristocratico e molto diffidente verso le masse del suo sovversivismo filobolscevico, peraltro strettamente legato al clima di quel periodo (siamo nel "biennio rosso") e quindi destinato a dissolversi assieme al venir meno della prospettiva rivoluzionaria, facendo emergere in primo piano bellicistico che assumerà ben presto i connotati retoricamente nazionalistici e imperialistici delle tanto deprecate nazioni "plutocratiche". Del resto Carli, sulla stessa "Testa di Ferro", non solo sottolinea — facendo eco alle numerose rivendicazioni di "elasticità" e "duttilità" futuriste dovute al Settimelli — la "fluidità" della sua ideologia politica ("la nostra fluidità cambia di forma e di colore nel ritmo terribile del pensiero"),[93] non solo esalta Lenin come grande individualità che ha fatto fallire "il sogno marxistico del livellamento e del pacifismo",[94] ma arriva addirittura a scrivere che "Se alla testa della nazione italiana vi fosse, non un re travicello, ma un cervello poderoso non esiteremmo a metterci al suo seguito e a difenderlo fino alla morte".[95] Ebbene, nel 1922, di fronte ad una sempre più netta affermazione del fascismo su scala nazionale, il "cervello poderoso" di cui Carli andava in cerca non poteva essere che quello di Benito Mussolini, con cui del resto i contatti non erano mai stati interrotti del tutto, e il cui avvento al potere, peraltro era già stato caldeggiato e prefigurato da Settimelli nel foglio "L'Uomo e l'Idea", alla vigilia delle elezioni del 1921.[96]

Non un re costituzionale, auspicavano infatti Carli e Settimelli, ma un sovrano assoluto, un principe machiavellico, dispregiatore del parlamento e della democrazia, capace di instaurare un regime forte e autoritario, garanzia di ordine e di stabilità sociale. La loro scelta monarchica non fu dettata dunque da una particolare simpatia nei riguardi di Vittorio Emanuele III (che ignorò i loro progetti monarchico-fascisti e che ai loro occhi deve essere rimasto sempre un "re travicello"), ma dal-

[93] Cfr. M. Carli, *La prima tappa del fiumanesimo. La lega di Fiume*, in "La Testa di Ferro", I, 12, Fiume d'Italia, 18 aprile 1920; poi riprodotto in M. Carli, *Con D'Annunzio a Fiume*, cit., pp. 124-125.

[94] Cfr. M. Cadi, *Il piccolo padre bolscevico,* in "La Testa di Ferro", I, 6, Fiume d'Italia, 7 marzo 1920.

[95] Cfr. La *Testa di Ferro, non formule vane ma sostanza viva*, in "La Testa di Ferro", I, 9, Fiume d'Italia, 28 marzo 1920.

[96] Il Settimelli non mancherà in seguito di ricordare più volte questo suo precoce sostegno al futuro "duce", di cui egli vanterà sempre di aver individuato per primo la grandezza e di aver previsto la imminente fortuna politica.

la convinzione che la monarchia costituisse ormai l'unico punto di riferimento per l'affermazione dei valori nazionali e del combattentismo, di cui essi si sentivano portatori. Dopo la fine di ogni prospettiva rivoluzionaria, ormai soltanto l'istituzione monarchica, con la sua tradizione militare, poteva garantire all'"aristocrazia di Vittorio Veneto"[97] (di cui Carli e Settimelli si sentivano espressione) quel ruolo politico che le spettava per i meriti acquisiti in guerra. La monarchia, inoltre, profondamente radicata nel popolo e nella tradizione, avrebbe fornito alla nuova aristocrazia il consenso e la stabilità necessari, e forse anche realizzato quell'unità tra le classi sociali alla quale Carli aveva sempre mirato.

Al re sabaudo, tuttavia, facevano difetto quell'energia, quella spregiudicatezza, quella volontà di dominio che Carli e Settimelli individuavano invece nel giovane capo del fascismo. Fu così che il loro giornale, "Il Principe", "Settimanale dell'Idea Monarchica", fondato a Milano il 21 aprile 1922 con l'apporto di tutta una serie di monarchici reazionari e in particolare di Giuseppe Brunati, divenne sempre più filofascista, fino ad alludere, col suo titolo, non a un re, ma a un principe machiavellico che rispondeva ai connotati di Benito Mussolini, a cui del resto il foglio milanese fu indubbiamente di grande utilità per la penetrazione del fascismo negli ambienti monarchici e aristocratici;[98] ma fu utile anche ai suoi direttori, in quanto pose le basi della loro fortuna nel regime fascista che stava per nascere.

Dopo la svolta monarchica del fascismo e la "marcia su Roma" vide infatti la luce nella capitale, l'11 marzo 1923, il primo numero del quotidiano "L'Impero", diretto proprio da Carli e Settimelli. Il giornale (le cui caratteristiche, specialmente politiche, sono state bene evidenziate da Anna Scarantino, alla quale si deve l'unico contributo specifico sull'argomento)[99] poté godere fin dall'inizio e in modo decisivo del sostegno politico e finanziario del capo del governo, che intendeva farne un docile strumento della sua politica personale. "L'Impero" sarebbe dovuto servire, nelle intenzioni di Mussolini — e in gran parte così fu — sia come portavoce delle sue opinioni e dei suoi propositi, specialmente di quelli che egli era restio ad esprimere in prima persona, temendo reazioni negative da parte dell'opinione pubblica e del PNF (per esempio lasciò che di imperialismo parlassero prima Carli e Settimelli, ma è significativo che sia stato lui a suggerire il titolo del giornale), sia come

[97] Cfr. M. Carli, *L'aristocrazia di Vittorio Veneto*, in "Il Principe", I, I, Milano, 21 aprile 1922.

[98] Cfr. Diario manoscritto inedito di Settimelli, risalente al secondo dopoguerra.

[99] Cfr. A. Scarantino, *"L'impero"*, cit.

strumento di lotta contro il partito per esautorarlo del suo potere a favore del governo e dello stato.[100]

Un proposito, quest'ultimo, ampiamente condiviso da Carli e Settimeni (fautori, come abbiamo visto, di un potere assoluto concentrato in una sola persona), i quali scatenarono violente campagne contro i gerarchi — si vedano quelle contro i segretari del PNF Farinacci, Turati, Starace — sicuri del sostegno del duce, il quale, tuttavia, intervenne in loro favore solo fino a quando lo ritenne opportuno e funzionale alla sua politica.

Decisivo fu inoltre, come è noto, per la sorte di Mussolini e del fascismo, il ruolo attivo svolto da "L'Impero" (in quel momento a fianco di Farinacci) nel 1924, al tempo della crisi provocata dal delitto Matteotti. In quell'occasione Carli e Settimelli, dando fiato all'intransigentismo più violento e intollerante, si ribellarono apertamente al loro "Capo", contribuendo certo non poco a sospingerlo verso l'instaurazione della dittatura, di cui essi erano accesi fautori.

Se a tutto questo aggiungiamo il contributo non trascurabile arrecato al quotidiano romano da un ristretto gruppo di collaboratori provenienti dal nazionalismo e da ambienti reazionari monarchici e aristocratici (alcuni provenivano dal "Principe") e teniamo conto — come rileva Anna Scarantino — che "la riflessione ideologica sul fascismo e sui compiti che lo attendevano"[101] spettò principalmente a questo gruppo, oltre, naturalmente, che ai due direttori, ci rendiamo conto appieno del carattere indiscutibilmente reazionario del mussoliniano "Impero".

Tuttavia — e questo è ciò che più interessa in questa sede — se la prima pagina del giornale reca un'impronta ideologicamente reazionaria, ad essa si contrappone una terza pagina futurista e avanguardista che ci riserba non poche interessanti sorprese e che fa di questo foglio fascista una delle più importanti pubblicazioni d'avanguardia lette assiduamente anche all'estero.

La maggior parte dei collaboratori sono futuristi. Oltre, naturalmente, a Marinetti, la cui prestigiosa collaborazione non sconfinò mai dal terreno artistico culturale, secondo una sua precisa scelta, troviamo, tra gli altri i già noti Remo Chiti, Bruno Corra e soprattutto Arnaldo Ginna (che su "L'Impero" pubblicò una serie di novelle e su "Oggi e domani" si occupò con particolare competenza di teatro e dei problemi relativi alla radiofonia e al cinema sonoro); Paolo Buzzi, poeta e autore di testi paroliberi, Vittorio Orazi, il maggior critico letterario e artistico del giornale, il già famoso e prestigioso Enrico Prampolini accanto a Fillia,

[100] Cfr, su questo punto R. De Felice, *Mussolini il fascista. L'organizzazione dello Stato fascista (1925-1929)*, vol. *II*, Einaudi, Torino 1968, pp. 176 *sgg.* e 298 *passim.*

[101] Cfr. A. Scarantino, *"L'Impero",* cit., pp. 70-71.

nonché l'architetto futurista Virgilio Marchi, per molti versi erede di Sant'Elia; il già ricordato Giacomo Balla, uno dei maggiori artisti futuristi, autore, sul giornale romano, soprattutto di vignette satiriche e più tardi di grandi disegni celebrativi; Gerardo Dottori, uno dei più rilevanti esponenti dell'aeropittura, Fortunato Depero, allievo di Balla, significativo esponente del futurismo meccanicistico. Ma, accanto ai futuristi in senso stretto, di cui mi sono limitato a ricordare solo alcuni nomi e a cui potremmo aggiungere per esempio, per gli aspetti relativi alla musica, Casavola, Silvio Mix e Balilla Pratella, compaiono su "L'Impero" le firme di altri artisti di avanguardia di non trascurabile rilievo e significato. Per quanto riguarda il teatro, per esempio, al quale il quotidiano romano prestò non poca attenzione (e non solo al teatro sintetico, ma anche al Teatro del Colore, al teatro surrealista di Yvan Goll, al "teatro magnetico" di Prampolini), non possiamo certo tacere il nome di Anton Giulio Bragaglia, non solo per la sua intensa collaborazione al foglio di Carli e Settimelli e per l'importante sostegno giornalistico (e anche finanziario) fornito dalla testata romana alla sua avanguardistica e appassionata attività teatrale, ma anche e soprattutto per ciò che il Teatro degli Indipendenti rappresentò nella Roma degli anni venti e dei primi anni trenta. Attorno ad esso infatti, come è noto, si raccolse in quel periodo tutta una serie di giovani intellettuali e artisti d'avanguardia di indubbio ingegno, connotati dalle convinzioni e militanze politiche le più diverse, costituendo gli ambienti bragaglieschi e novecenteschi una sorta di terreno franco al riparo dagli interventi repressivi del regime. Fu così che attraverso la mediazione di Bragaglia giunsero a "L'Impero" non solo intellettuali fascisti come, per esempio, Gian Gaspare Napolitano e il già ricordato scrittore surrealista-immaginista Marcello Gallian, professante già negli anni venti un ribellismo estremistico antiborghese ed antiaccademico (Gallian fu critico drammatico de "L'Impero d'Italia" e redattore-capo di "Oggi e domani" di Carli), ma anche intellettuali e artisti decisamente antifascisti, come il pittore filocornunista Ivo Pannaggi e i due comunisti filosovietici Vinicio Paladini e Umberto Barbaro, fondatori del Movimento immaginista.

Su "L'Impero" comparve nel 1925 un articolo dedicato a Paladini firmato U. B. (quasi certamente le iniziali di Umberto Barbaro)[102] e nel 1927 (22 marzo) un estratto della commedia di Barbaro *Inferno* (scritta in collaborazione con Bonaventura Grassi, anch'egli comunista), nonché ampie recensioni di altre sue opere teatrali, come *Il bolide* (5 giugno

[102] L'articolo faceva parte di una serie pubblicata nella colonna "Artisti nuovi", nella quale venivano presentati personaggi futuristi e non (cfr. "L'Impero", 15 febbraio 1925).

1927), *Le fatiche di Nozhatu* (10 dicembre 1927), *Scalari e Vettori* (20 marzo 1928), *Ancorato al cuore di Maria* (19 maggio 1929), tutte rappresentate presso Bragaglia.

A differenza dell'ottimismo macchinistico del primo futurismo e specialmente di quello marinettiano, le opere "immaginiste" di Paladini e Barbaro (ma anche quelle di Gallian) sono permeate da un "irrealismo onirico" carico di angoscia e di profondo disagio per i meccanismi alienanti della moderna società industriale e borghese (si veda per esempio il dramma *Inferno*, dove l'"Inferno" è la la New York degli anni venti); un "irrealismo" che si colora anche di un equivocabile significato politico, tutto teso com'è alla creazione di un'arte "corrosiva", "pericolosa" per l'ordine borghese ("Ogni immaginista è un pericolo latente", si legge nel Manifesto immaginista di Paladini),[103] a cui spesso si contrappone un mondo fantastico e alternativo.

Ma su "L'impero", dove i futuristi mussoliniani Carli e Settimelli, anticrociani ed antigentiliani, reclamano con sempre maggior insistenza la necessità di dar vita ad una cultura fascista che sia espressione dell'"arte-vita", dell'"arte-azione" futurista, di cui essi si considerano i più fedeli interpreti, non manca di fare la sua comparsa anche una esposizione di alcuni punti centrali dell'importante saggio di Barbaro *Un'estetica nuova per un'arte nuova,*[104] in cui l'autore intende confutare l'estetica crociana dell'intuizione-espressione, accusata di considerare l'arte "come una forma particolare e prima (`aurorale') di conoscenza egoisticamente appartata ed estranea alla concretezza del fare umano sia pratico che teorico", a cui contrappone l'estetica immaginista, la quale "alla formula morta di arte per arte" vuoi sostituire "quella di arte per la vita […]di un'arte che sia l'anima stessa della nostra vita operante".[105]

Una formulazione, questa, che sarà alla base, qualche anno più tardi tra la fine degli anni venti e l'inizio degli anni trenta, di quell'importante settore del neorealismo (Moravia, Barbaro, Bernari, Gallian, Mario Massa, Dino Terra, per fare solo alcuni nomi) che nasce dalla cultura d'avanguardia, che ha le sue origini nell'"immaginismo", e, se vogliamo, attraverso le necessarie mediazioni, in quella concezione futurista dell'"arte-vita", di cui proprio Carli e Settimelli furono sempre accesi sostenitori. Non a caso, del resto, i giovani neorealisti del '32, portatori di una ideologia dell'"impegno" e convinti assertori della necessità di dar vita ad una nuova cultura, antiliberale ed antigentiliana, adeguata agli sviluppi assunti dalla moderna società di massa della nuova era fa-

[103] Cfr. V. Paladini, *Prima rivelazione dell'immaginario*, in "La Ruota dentata", 1, febbraio 1927.
[104] II saggio uscì per la prima volta su "La Ruota dentata", 1, febbraio 1927.
[105] Cfr. U. Barbaro, *Un'estetica nuova per un'arte nuova*, *cit.*

scista, non faranno che riprendere affermazioni e prese di posizione che già erano state dei due direttori de "L'Impero", uno dei quali, Settimelli, diverrà infatti, per molti di essi, come vedremo, un punto di riferimento fondamentale.

Proprio l'ostinata pretesa (che si rivelerà ben presto inutile) di fare dell'arte futurista uno strumento capace di incidere sulla realtà politica del regime fascista, costituisce, forse, la più significativa differenza tra la posizione di Carli e Settimelli e quella di Marinetti, impegnato soprattutto, come già si è detto, nella salvaguardia e nella diffusione del futurismo artistico, secondo una sua scelta risalente al giorno della sua uscita dai Fasci, nel giugno del 1920. Tuttavia il rapporto tra il fondatore del futurismo e i due futuristi fiorentini fu tutt'altro che lineare e privo di contraddizioni. Se già nel 1920 infatti Settimelli lamentava, seppur velatamente, l'incapacità del futurismo marinettiano ad incidere "nel campo aperto e diffuso della vita",[106] se all'inizio del 1921 lui e Carli abbandonavano la "Direzione del Movimento Futurista", accusando Marinetti di autoritarismo e di personalismo (ma non mancando di sottolineare anche la necessità di "oltrepassare il Futurismo, e fare punto e da capo" [107]), nel 1922 Marinetti accettava l'invito di Settimelli (che si definiva "futurista indipendente", fuori della Direzione del Movimento, ma pienamente all'interno del futurismo) a lottare al suo fianco contro la "consorteria" degli "artisti puri" (leggi i "rondisti").

Nel 1923, inoltre, Carli e Settimelli aderirono ad alcuni punti qualificanti del *Manifesto al Governo Fascista* dal titolo *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiane*,[108] firmato da Marinetti, il quale, in quello stesso anno, firmò anche, assieme ai due direttori de "L'Impero" — giornale che ne ospitò il testo —,[109] l'altro *Manifesto dell'Impero italiano*, dedicato "*A Benito Mussolini - Capo della Nuova Italia*", sulle cui caratteristiche il futurismo marinettiano incise non poco, a partire dalla connotazione del tema dell'imperialismo, che rimase per il momento immune dal significato bolso, retorico e collegato al mito della romanità, che assumerà in seguito.

D'altronde, come abbiamo visto, la pur intensa e significativa collaborazione di Marinetti a "L'Impero" non abbandonò mai il terreno dell'arte, mentre, per contro, un indubbio significato politico ebbe la sua

[106] Cfr. E. Settimelli, *Confessione di un ex simpatizzante del fascismo*, in "Giornale di Milano", I, 2, Milano, 18 giugno 1920, p. 6.

[107] Cfr. lettera di Carli a Marinetti datata Milano, 23 gennaio 1921, Archivio Carli.

[108] Il manifesto uscì sulla rivista "Futurismo", diretta da Marinetti, il 1° marzo 1923 e poi su "L'Impero" dell'lt marzo dello stesso anno, nonché sulla rivista d'arte futurista "Noi".

[109] Questo manifesto uscì su "L'Impero" del 25 aprile 1923 e su "Futurismo" di Marinetti del I° maggio 1923.

adesione al "banchetto dei diciottisti", una burla ideata da Settimelli nel settembre del 1928 per celebrare il decimo anniversario della fondazione di "Roma futurista" e del Partito Politico Futurista, ma soprattutto per rivendicare ai futuristi i meriti di precursori del fascismo e a "L'Impero" la piena libertà e autonomia al di fuori del controllo dei gerarchi, delle cui ire sempre più spesso in quel periodo il giornale e i suoi direttori ebbero a subire le conseguenze.[110]

Tuttavia l'adesione di Marinetti al "banchetto dei diciottisti" si colloca in un contesto già segnato dalle prime avvisaglie di un contrasto tra lui e Settimelli che si farà negli anni successivi sempre più acuto. I primi segni significativi di questo dissenso risalgono infatti al 1928 e sono costituiti in particolare dalle due importanti lettere aperte che all'indirizzo del leader futurista il direttore de "L'Impero" inviò dalle colonne del suo giornale nel giugno e nel luglio di quell'anno. Nella prima — quella del 6 giugno —[111] Marinetti viene duramente attaccato per aver assunto "la Presidenza dei 'Dieci" — si tratta di dieci scrittori quasi tutti lontani dal futurismo —[112] e accusato di aver compiuto, con questa iniziativa, "un gesto che significa, praticamente, la liquidazione del Movimento futurista come organizzazione operante". Settimelli rileva infatti come i "Dieci" siano "tutti 'passatisti" e perseguano scopi " antifuturisti", quali, per esempio, quello di "lanciare il 'romanzo italiano" e di perseguire la valorizzazione di una letteratura mediocre, imprimendole

[110] "L'Impero" fu ripetutamente sequestrato e anche più volte soppresso per i suoi contrasti con il PNF; quanto ai suoi direttori, se Carli nel 1927 fu "deplorato" dal segretario del partito Augusto Turati per "grave e ripetuta indisciplina", Settimelli fu espulso dal partito per ben quattro volte in seguito alle sue polemiche: nel 1927 e nel 1929 per ordine di Turati; nel 1937 e nel 1938 per ordine di Starace.

[11] Cfr. E. Settimelli, *Al Presidente dei "Dieci",* in "L'Impero", 6 giugno 1928.

[112] I nomi sono quelli di Antonio Beltramelli, Massimo Bontempelli, Lucio D'Ambra, Alessandro De Stefani, Filippo Tommaso Marinetti, Fausto M. Martini, Guido Milanesi, Alessandro Varaldo, Cesare G. Viola, Luciano Zuccoli.

Nel 1929 "I Dieci" pubblicarono il volume Lo zar *non è morto. Grande romanzo d'avventure*, Edizioni de "I Dieci", Sapientia, Roma. Nella Prefazione Marinetti spiega le ragioni che hanno indotto alla collaborazione scrittori così diversi tra loro: "Soltanto scopi di patriottismo artistico (non raggiungibile in altro modo) hanno avvicinato e solidarizzato questi dieci scrittori italiani che appartengono alle più tipiche e opposte tendenze della letteratura contemporanea (futurismo, intimismo, ecc.). Questi sono e rimarranno inconfondibili, dato che miliardi di chilometri dividono per esempio la sensibilità futurista di Marinetti dalla sensibilità nostalgica di F. M. Martini. Per offrire al pubblico lo spettacolo divertente di quei miliardi di chilometri, eccezionalmente i Dieci hanno scritto i capitoli del romanzo: *Lo zar non è morto.* Questa eterogenea collaborazione, una volta tanto, ad un romanzo di avventure che non vuoi dare nessuna direttiva artistica. I...1 Perché l'Italia abbia la sua alta luminosa espressione nel mondo — continua Marinetti — occorre mettere in primo piano la letteratura e specialmente il romanzo che, col teatro può sviluppare la maggiore potenza italianizzatrice".

Il fondatore del futurismo espone poi il programma che "I Dieci" intendono realizzare (istituzioni di premi letterari, iniziative volte a favorire la diffusione della letteratura italiana all'estero, "aiuti finanziari agli editori per la pubblicazione della prima opera letteraria originale di un giovane scrittore italiano", ecc.), programma che — sottolinea Marinetti — "fu da me esposto a S. E. Mussolini, che lo salutò coi suoi più fervidi auguri".

il marchio dell'ufficialità e dell'accademismo. Nella seconda lettera — comparsa su "L'Impero" esattamente un mese dopo —[113] Settimelli rimprovera a Marinetti di aver provocato "un giudizio del Duce" sulle "iniziative dei 'Dieci". Infatti, a suo avviso, il compiacimento espresso da Mussolini per tali iniziative suona necessariamente come "una censura indiretta, non voluta dal Duce, ma spietata nell'effetto", nei riguardi di chi ("Carli, Daquanno, Interlandi, Malaparte, Settimelli, ecc.") ha attaccato i "Dieci". Marinetti viene dunque accusato di atteggiamenti conformistici e di contribuire a soffocare la libera discussione, dal momento che "invece di opporre argomenti" a sostegno delle sue prese di posizione artistiche, preferisce difenderle imprimendo ad esse il "timbro mussoliniano".

Ma l'anno del contrasto decisivo — che culminerà nella rottura — tra Settimelli e Marinetti, è il 1932. Mentre Carli — ormai non più giornalista, ma Console Generale a Porto Alegre —[114] fu in quel periodo vicino a Marinetti, come risulta dalla sua presenza nel 1932-33 sulla marinettiana "Futurismo" diretta da Nino Somenzi, il "futurista indipendente" Settimelli, se in un primo momento accolse con favore la nascita della rivista di Somenzi e auspicò, da parte del settimanale, una decisa riaffermazione del "primato incontestabile" del futurismo "su tutte le filiazioni novecentiste",[115] a poco più di un mese di distanza dichiarò che la nuova pubblicazione non corrispondeva affatto alle aspettative, in quanto anch'essa espressione di un futurismo — quello ufficiale facente capo a Marinetti — che continuava a dimostrarsi incapace di rinnovamento — legato com'era ancora alle sue vecchie "sovrastrutture bluffistiche" — e ormai superato da un "movimento revisionista" dotato di "autentica forza rinnovatrice" come "il Novecentismo", che si è "'praticamente' imposto".[116]

Da quel momento in poi gli attacchi di Settimelli alla rivista "Futurismo" — definita il 22 dicembre il "pappagallo imbalsamato del Movimento Futurista!" —,[117] a Somenzi e a Marinetti, si fanno sempre più frequenti ed aspri. Ancora in novembre il direttore de "L'Impero" polemizza duramente con Somenzi, sia per ragioni personali,[118] sia perché ri-

[113] Anch'essa, come la prima, è polemicamente intestata "M Presidente dei 'Dice?". Cfr. E. Settimelli, *Al Presidente dei "Dieci"*, in "L'Impero", 6 luglio 1928, p. 1.

[114] Proprio nel '32 Cadi abbandonò il giornalismo per intraprendere la carriera diplomatica.

[115] Cfr. E. Settimelli, *Futurismo*, in "L'Impero", 1° ottobre 1932.

[116] Cfr. E. Settimelli, *Movimento futurista*, in "L'Impero", 10 novembre 1932.

[117] Cfr. E. Settimelli, *Traiì (A Marinetti)*, in "L'Impero", 22 dicembre 1932.

[118] Somenzi viene accusato da Settimelli di non aver preso posizione a suo favore in seguito ad una polemica di quest'ultimo con Ginna, relativamente alla paternità del film *Vita futurista* e del *Manifesto sulla cinematografia futurista*. Cfr. E. Settimelli, *Dolori dell'imprudenza 1*, in "L'Impero", 24 novembre 1932, p. 1.

tiene inaccettabile l'affermazione di quest'ultimo che considera "antitaliano e antifascista" chiamare fascista l'arte futurista. Settimelli sostiene invece che per i futuristi deve essere motivo di "soddisfazione" "sentir dire che anche la nostra arte è fascista" e aggiunge che "il fascismo e solo il fascismo è il gran fiume". "Il futurismo ed altri rispettabili ISMI devono riconoscere di non essere che affluenti.[119] [...] perfettamente antifuturista oltre che perfettamente antifascista" Settimelli considera invece il "tentativo del settimanale Tuturismo' di varare una specie di 'arte ufficiale".[120]

A lui, ormai, il movimento di Marinetti appare irrimediabilmente invischiato nell'ufficialità e nell'accademismo e quindi uno strumento non più idoneo per portare avanti la sua battaglia politica — non certo separata da una volontà di affermazione personale — che può più proficuamente essere condotta proprio nel "gran fiume" del fascismo, in seno al quale vanno affiorando nuove correnti e nuove inquietudini.

In dicembre, sempre su "L'Impero", Settimelli scrive una serie dí lettere aperte a Marionette,[121] in cui ribadisce le sue posizioni e i suoi attacchi, anche se mostra di voler mantenere aperto il dialogo col suo interlocutore. Ma ormai i rapporti tra i due si sono irreparabilmente deteriorati e il 24 dicembre Settimelli dichiara di sospendere la pubblicazione delle sue "lettere amichevoli", avendo riscontrato nel leader futurista "la più spietata insofferenza passatista". Si arriva così alla rottura, sancita dall'articolo intitolato *Fine del Movimento futurista*, che il direttore del quotidiano romano pubblica sul suo giornale il 31 dicembre 1932, nel quale si legge che "Il distacco del gruppo artistico dell'"Impero', la nascita dei 'Gruppi indipendenti' di Marasco, non sono fatti senza importanza e precedono la rivolta generale — prettamente futurista — contro il 'Movimento Futurista Ufficiale' diretto da Marinetti e tendente alla cristallizzazione passatista sulle posizioni di oltre venti anni addietro". [122]

Se Gerardo Dottori, collaboratore de "L'Impero", si dissocia da questa dichiarazione di Settimelli e si preoccupa di riaffermare il suo legame con Marinetti,[123] se anche Io stesso Marasco, pur capeggiando i "Gruppi futuristi indipendenti", ben presto riconferma la sua fedeltà al leader futurista, tuttavia direttore de "L'Impero", con le sue prese di

[119] Cfr. E. Settimelli, *Dolori dell'imprudenza 2*, in "L'Impero", 25 novembre 1932.

120 Ibid

[121] Cfr. E. Settimelli, *Lettera aperta a Marinetti*, in "L'Impero", 18 dicembre 1932; *A Marinetti*, in "L'Impero", 20 dicembre 1932; *Traù (A Marinetti)*, in "L'Impero", 22 dicembre 1932; *A Marinetti*, in "L'Impero", 24 dicembre 1932.

[22] Cfr. E. Settimelli, *Fine del Movimento futurista*, in "L'Impero", 31 dicembre 1932. [123] Cfr. *Pantofolizzatore passatista*, in "L'Impero", 12 gennaio 1933.

posizione, è certo probabile che abbia costituito un punto di riferimento all'interno di quel fenomeno di "fronda antimarinettiana" ("mascheramento, anche — come ha scritto Umberto Carpi — di una politica inquietudine antimoderata nei confronti dell'establishment fasdsta")[124] che si sviluppò in quel periodo. (Del resto, proprio il numero unico di "Supremazia Futurista", diretta da Antonio Marasco, si mostrava tutt'altro che distante dal "futurista indipendente" Emilio Settimelli, di cui lodava le "legnate polemiche")[125] Dal canto suo quest'ultimo non mancava di definirsi "futurista al cento per cento perché non cristallizzato sulle vecchie posizioni, ma in contínua evoluzione secondo la legge-base del Futurismo".[126]

Proprio il suo antimarinettismo costò a Settimelli, nella primavera del 1933, la "scomunica" — posta in votazione dallo stesso Marinetti — da parte degli scrittori riuniti in congresso a Bologna, motivata col pretesto che egli, sul suo giornale, aveva favorito i "critici esterofili".[127]

Del resto, se ormai era palese da anni l'impossibilità per il futurismo — innegabilmente emarginato dal regime — di esercitare un ruolo protagonistico ed incisivo da un punto di vista politico, è a partire all'incirca dal 1931 che l'insofferenza di Settimelli per questo stato di cose e la sua inquietudine "antinormalizzatrice" cominciano ad allontanarlo sempre di più dal movimento di Marinetti e a sospingerlo verso altre forze, a fianco delle quali egli intende continuare la sua battaglia politica e giornalistica.

È proprio ín questa fase, come ho già accennato, che il monarchico Settimelli, direttore di un giornale di estrema destra come "L'Impero", diventa, per i suoi atteggiamenti sempre più marcatamente antimoderati, antirestauratori (e anche anticlericali), un importante punto di riferimento per i numerosi esponenti della "fronda" giovanile fascista e in particolare per quella battagliera "pattuglia di mussoliniani", molti dei quali sono stati definiti fascisti "puri" e rivoluzionari: parlo di Dino Garrone, che in una lettera del marzo 1928[128] loda la coraggiosa indipendenza di Settimelli che non vuol piegarsi alle imposizioni dei gerarchi, e si dice disposto a lottare al suo fianco; parlo del già ricordato "fascista anarchico" Marcello Gallian, che manifesta all'amico futurista tutta la sua rabbia di antiborghese emarginato e lo invita ripetutamente a

[124] Cfr. U. Carpi, *Ideologia e politica del futurismo fiorentino,* in *Futurismo a Firenze 1910-1920*, cit., p. *47*.

[125] Cfr. "Supremazia Futurista", Firenze, aprile 1933.

[126] Cfr. *Pantofolizzatore passatista*, cit.

[127] Cfr. E. Settimelli, *Al buon Marinetti*, in "L'Impero", 21 maggio 1933. Pochi mesi dopo "L'Impero", ormai in balia dei gerarchi, fu costretto a cessare definitivamente le sue pubblicazioni.

[128] Cfr. D. Garrone, *Lettere*, a cura di B. Ricci e R. Bilenchi, s.e., Firenze 1938, p. 42.

collaborare alla sua nascente "Gazzetta romana";[129] parlo soprattutto del giovane fiorentino Berto Ricci, che Settimelli conobbe nel '30 a Firenze (certo attraverso i vecchi amici Rosai, Chiti e Alberto Maurizio, coi quali il direttore de "L'Impero" — in quel momento soppresso — firmò nel 1931 il noto opuscolo *Svaticanamento).*

Mussoliniano, carducciano, antigentiliano, antiborghese, incarnazione, come abbiamo visto, di quel mito del "puer" già riscontrabile in alcune delle prime opere letterarie di Settimelli, fautore della nascita di una nuova cultura neorealista e fascista, Berto Ricci (ma anche i suoi giovani amici e sodali de "L'Universale" — parlo in particolare di Icilio Petrone, Edgardo Sulis, Gino Ersoch —) vedeva certamente nel direttore de "L'Impero", ormai sempre più isolato, ma deciso a condurre con indubbio coraggio la sua battaglia "frondistica", un precursore e un interprete (l'unico tra i vecchi fascisti) delle sue idee e delle sue aspirazioni. Se Ricci collaborò intensamente a "L'Impero" (che riprodusse anche il suo noto *Avviso* apparso su "L'Universale" nel febbraio 1932,[130] contro gli "uomini d'ordine" e contro l'inviolabilità della proprietà privata — che provocò al suo autore l'accusa di "bolscevismo" —),[131] "L'Universale", dal canto suo, pubblicò, nel settembre del 1933, un importante articolo di fondo dal titolo *Progetto d'un gruppo d'uomini nuovi*, firmato da Edgardo Sulis,[132] in cui si proponeva di organizzare appunto "gli uomini nuovi", i portatori della nuova cultura sorta dal fascismo, attorno a Settimelli e a "L'Impero", identificati come il solo punto di riferimento per la battaglia "rivoluzionaria" che il gruppo fiorentino intendeva portare avanti.

Ma, proprio di lì a poco, nel 1933, come abbiamo visto, "L'Impero" cesserà definitivamente le sue pubblicazioni, mentre "L'Universale" sopravviverà, non senza difficoltà, fino al 1935.

Settimelli, tuttavia, non si dà ancora per vinto. Tornato dalla guerra d'Africa, per la quale lui e Berto Ricci erano partiti volontari, nel novembre del 1936, ormai conclusasi la non poco travagliata esperienza costituita dalla rivista "L'Impero fascista", a cui gli era stato consentito di dar vita per un certo periodo, egli riesce a mettere in piedi un nuovo giornale, "Il Riccio".

Il programma del nuovo foglio settimelliano è tutto nel titolo (indicante la condizione di isolamento in cui si trovano il direttore e i suoi

[129] Cfr. le due lettere di Gallian a Settimelli, datate rispettivamente 6 marzo 1931 e 8 luglio 1931.

[130] Cfr. *Avvisi*, in "L'Universale", II, 2, 3 febbraio 1932.

[131] Cfr. L. Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1974, p. 224.

[132] Cfr. E. Sulis, *Progetto d'un gruppo d'uomini nuovi*, in "L'Universale", III, 17-18, settembre 1933, p. 1.

sodali, ma nello stesso tempo il loro immutato proposito di continuare a "pungere") e nel sottotitolo, in cui si legge che "Il Riccio" "Lotta con coraggio coi rospi e le tartarughe. Con pari e forse maggior coraggio si cimenta con le vipere". I rospi, le tartarughe e le vipere sono evidentemente gli odiati gerarchi (solo con Bottai, Settimelli e Ricci sembrano conservare buoni rapporti), i quali provvedono a sequestrare quasi la metà dei numeri del giornale (ne uscirono una decina a cavallo tra il 1936 e il 1937) e alla fine a sopprimerlo col pieno consenso di Mussolini, che Settimelli si era illuso di avere dalla sua parte. In realtà il duce lo aveva abbandonato ed anzi era tutt'altro che estraneo alla vera e propria persecuzione che fu scatenata contro di lui a partire dal gennaio del 1937.[133]

È veramente singolare come questo campione delle leggi liberticide, questo intransigente fautore della dittatura mussoliniana, finisca col pagare di persona la sua caparbia volontà di creare un giornale libero, come "Il Riccio" voleva essere e come in gran parte fu. Nel panorama di generale allineamento alle posizioni ufficiali, che caratterizzò la stampa italiana di quel periodo, il foglio di Settimelli, al di là delle dichiarazioni di fedeltà al duce, si distinse infatti per il coraggio con cui denunciò apertamente (anche attraverso numerose vignette) la corruzione, il conformismo, la stabilizzazione moderata, il grigiore culturale del regime fascista nella fase del suo massimo consenso.

Determinante ai fini dell'orientamento ideologico e politico del giornale (che si colloca senza dubbio all'interno della cosiddetta "sinistra fascista") fu l'apporto ad esso arrecato dagli uomini de "L'Universale" e specialmente da Icilio Petrone, che ne fu redattore-capo (ma anche da Edgardo Sulis, Gino Ersoch e dallo stesso Berto Ricci), i quali non mancarono di sottolineare il carattere antiborghese e anticapitalistico del fascismo (si veda nel primo numero del P novembre 1936 l'*Avviso* di Berto Ricci), e di conseguenza la necessità, per il regime mussoliniano, di prendere le distanze rispetto ai "movimenti reazionari d'oltre Alpe" — come scrisse Petrone — manifestando apertamente tutta la sua diffidenza per il franchismo spagnolo (siamo in una fase in cui quest'ultimo riceve già massicci aiuti dal governo italiano), che gli appariva principalmente come espressione degli "industriali in via di fallimento" e dei "latifondisti spaventati", interessati "a ristabilire l'autorità dello Stato solamente per garantirsi ulteriormente l'illecito godimento delle loro enormi ricchezze".[134]

[133] Archivio Centrale dello Stato, *Segreteria particolare del Duce, Carteggio riservato, Repubblica Sociale Italiana*, fasc. 1 "E. Settimelli", p. 277.

[134] Cfr. I. Petrone, *De la sinistra*, in "II Riccio" I, 1, Roma, 1° novembre 1936, p. 1.

A "Il Riccio" collaborarono anche, tra gli altri, Salvato Cappelli, Bruno Cassinelli, Elemo D'Avila, Alfonso De' Crescenzo e, soprattutto, quello Stanis Ruinas già collaboratore de "L'Impero" ed esponente di quel fascismo "populistico" che in seguito aderirà alla Repubblica sociale, ma che nel secondo dopoguerra cercherà interlocutori nella sinistra antifascista e ne troverà, almeno per un breve periodo, nel partito comunista.[135]

Nel gennaio del 1937 "Il Riccio" fu soppresso e il suo direttore radiato dal PNF per la terza volta. Così, dopo aver tentato senza successo di mettere in piedi alcune iniziative, tra cui il giornale "L'Impero del popolo" e una compagnia teatrale, la "Compagnia del Grillo", Settimelli, reintegrato nel partito nel marzo del '38 e tornato in possesso del passaporto, di lì a poco si trasferisce in Francia, da dove lancia l'ultima invettiva contro i gerarchi in una lettera diretta al duce del 24 maggio di quell'anno. Costoro non sarebbero altro — come si legge nella lettera — che "una cricca di ladri, d'assassini, di intriganti e di dementi", che il capo del fascismo non ha "potuto fermare nel loro giuoco contro di me". I contenuti di questo scritto devono aver irritato Mussolini al punto tale che egli, in un primo momento, pensò addirittura alla soppressione fisica dell'impertinente oppositore.[136] Ma poi si accontentò di infliggergli cinque anni di confino, di cui quattro dal Settimelli effettivamente scontati.

[135] Ruinas diresse per molti anni, a partire dal 1947, la rivista "Il Pensiero nazionale", che raccolse intorno a sé numerosi ex fascisti e che ebbe connotati anarcoidi e genericamente riconducibili all'area dell'estremismo di sinistra. Tra il 1947 e il 1949 egli ebbe contatti con alcuni esponenti del partito comunista, con i quali si aprì anche un dibattito.

[136] Questo iniziale proposito di Mussolini, caldeggiato da Galeazzo Giano, il quale avrebbe dovuto occuparsi personalmente dell'esecuzione di Settimelli, trova riscontro, oltre che negli scritti di quest'ultimo (si vedano in particolare *Ordine d'assassinami,* Quaderni del "Riccio", Milano 1947; *Edda contro Benito*, Corso Editore, Roma 1952), anche negli stessi *Diari* di Ciano. Su questa questione cfr. inoltre A. Scarantino, *"L'Impero"*, cit., pp. 167-168.

Bibliografia

Fonti primarie

Archivio Carli.
Archivio Centrale dello Stato.
Archivio Settimelli.
Fondazione Primo Conti di Fiesole, Fondo Settimelli.

"Bollettino epicureo spirituale".
"Futurismo".
"Il Giornale di Milano", con scritti di E. Settimelli.
"Il Centauro", con scritti di M. Carli, B. G. Corradini, E. Settimelli.
"Il Fascio".
"Il Principe", con scritti di M. Carli.
"Il Riccio", con scritti di I. Petrone.
"Lacerba".
"La Difesa dell'arte", con scritti di M. Carli, Cavalier della Miseria, Giuliano l'Apostata, A. Greguoli, E. Settimelli, V. Scattolini.
"L'Ardito", con scritti di M. Carli.
"La Ruota dentata", con scritti di U. Barbaro, V. Paladini.
"La Testa di Ferro", con scritti di M. Carli, Tignola.
"La Voce".
"L'Impero", con scritti di U. B., G. Dottori, E. Ricci, E. Settimelli.
"L'Interplanetario" con scritti di M. Bontempelli.
"L'Italia Futurista", con scritti di M. Carli.
"L'Universale", con scritti di B. Ricci, E. Sulis.
"Noi".
"Poesia", con scritti di M. Dessy.
"Rivista".
"Roma Futurista", con scritti di M. Bontempelli, G. Bottai, M. Carli, Mannarese. "Supremazia Futurista".

Bontempelli M., *Analogie,* in *Antologia della rivista "900"*, a cura di E. Falqui, L'Albero, Roma 1958.
Carli M., *Notti filtrate*, Edizioni de l'"Italia Futurista", Firenze 1918.
Carli M., *Con D'Annunzio a Fiume*, Facchi, Milano 1920.
Carli M., *Giuseppe Bottai,* Pinciana, Roma 1928.
Carli M., *Noi arditi*, Facchi, Milano 1919.

Carli M., *Retroscena*, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1915,
Corra B., Settimelli E., *Pesi, misure e prezzi del genio artistico*, s.e., Milano 1914.
Corra B., Settimelli E., Prefazione a F. T. Marinetti, *Come si seducono le donne*, Edizioni de "L'Italia Futurista", Firenze 1917.
Chiti R., *I creatori del teatro futurista: Marinetti - Corradini - Settimelli*, Quattrini, Firenze 1915.
Garrone D., *Lettere, a* cura di B. Ricci e R. Bilenchi, s.e., Firenze 1938.
"I Dieci", *Lo zar non è morto. Grande romanzo d'avventure*, Edizioni de "I Dieci", Sapientia, Roma 1929.
Settimelli E., *Capire Gallian*, s.e., s.l., 1937.
Settimelli E., "Collezione di 'Saggi critici'", anche a cura di B. Corra, Beltrami, Bologna 1912. Vol, I: *Il pastore, il gregge, la zampogna. (Divagazione sul libro di Thovez)*, con scritti di B. Corra, A. Ginna, E. Settimelli. Vol. II: *La critica di B. Croce*, con scritti di M. Carli, R. Chiti, E. Settimelli.
Settimelli E., *Edda contro Benito*, Corso Editore, Roma 1952.
Settimelli E., *Inchiesta sulla vita italiana*, Cappelli, Rocca San Casciano 1919.
Settimelli E., *Marinetti: l'uomo e l'artista*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1921.
Settimelli E., *Mascherate futuriste,* Edizioni de "L'Italia Futurista", Firenze 1917.
Settimelli E., *La critica di B. Croce*, Beltrami, Bologna 1912.
Settimelli E., *Ordine d'assassinarmi*, Quaderni del "Riccio", Milano 1947.
Soffici A., *Opere*, Vallecchi, Firenze 1968.
Teatro futurista sintetico, vol. I, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1915.
Tinto E., *Poema del rosso. Simpatia drammatica in 3 atti*, Prefazione di M. Carli, Beltrami, Bologna 1913.

Fonti secondarie

Asor Rosa A., *La cultura,* in *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino 1975, voi. IV, tomo II.
Bevilacqua M., Prefazione a M. Carli, *Retroscena,* in *Passaggi novecenteschi*, Sansoni, Firenze 1985.
Buchignani P., *Marcello Gallian. La battaglia antiborghese di un fascista anarchico*, Bonacci, Roma 1984.
Carpi U., *L'estrema avanguardia del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1985.
Cordova F., *Arditi e legionari dannunziani*, Marsilio, Padova 1969.
De Felice R., *Mussolini il fascista. L'organizzazione dello Stato fascista (1925-1929)*, vol. II, Einaudi, Torino 1968.
De Maria L., Introduzione a F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968.
Di Grado D., *Ricci e i suoi fratelli. Archetipi e destini Ira Via Toscanella e Bir Gandula*, "Il Segno Letterario", III, 6.7, aprile 1985.
Falqui E., *Il futurismo. Il novecentismo*, Edizioni della Radio italiana 1953.
Futurismo a Firenze 1910-1920, a cura di G. Manghetti con scritti di U. Carpi, G. Nicoletti e M. Verdone, Bi Gi Editori, Verona 1984.
Jacobbi R., *Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del '900*, Atti del Convegno di studi, Centro Di, Firenze 1976.
Jacobbi R., *Marcello Gallian,* in *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. IV, Marzorati, Milano 1974.

Luperini R., *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Loescher, Torino 1981.
Mangoni L., *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1974.
Pampaloni G., Verdone M., *I futuristi italiani. Immagini, Biografie. Notizie*, Le Lettere, Firenze 1977.
Papini M. C., Introduzione a *"L'Italia Futurista" (1916-1918)*, a cura di M. C. Papini, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, Roma 1977.
Scarantino A., *"L'Impero". Un quotidiano "reazionario-futurista" degli anni venti*, Bonacci, Roma 1981.
Verdone M., *Ginna e Corra. Cinema e letteratura del futurismo*, in "Bianco e Nero", XXVIII, 10-11-12, ottobre, novembre, dicembre 1967.
Verdone M., *Prosa e critica futurista*, Feltrinelli, Milano 1973.
Verdone M., *Teatro italiano d'avanguardia*, Officina Edizioni, Roma 1971.

Bottai: da intellettuale futurista a leader fascista

Giordano Bruno Guerri

Giuseppe Bottai rappresenta l'unico caso di intellettuale futurista che abbia poi assunto e mantenuto incarichi di grandissimo rilievo politico nel regime fascista. Per questo motivo un'analisi del suo passaggio dal "futurismo attivo" alla politica attiva si rivela particolarmente interessante per la conoscenza dei complessi rapporti tra un movimento culturale-artistico ormai in declino qual era il futurismo nel 1919-20, e un movimento politico in straordinaria ascesa come il fascismo.

Per esaminare l'evoluzione di questo passaggio ho potuto disporre di documenti inediti di eccezionale interesse che vengono resi noti qui per la prima volta e che quindi ho privilegiato rispetto alle fonti edite: sono i quaderni di appunti di Bottai del 1919-20, una sorta di diario-brogliaccio dove Bottai scriveva articoli e annotazioni, appunti di lettura e poesie; inoltre ho ampiamente utilizzato le lettere che Bottai scrisse a sua moglie Nella, allora sua fidanzata, proprio nel periodo del distacco dal futurismo, e le lettere — inedite — che Marinetti scrisse a Bottai proprio a proposito della polemica che li allontanò.

Desidero quindi ringraziare la famiglia Bottai per avermi messo a disposizione questi documenti, e in particolare Viviana Bottai per il non facile lavoro di trascrizione che ha compiuto.

Giuseppe Bottai, nato nel 1896, appartiene a quella generazione di giovani intellettuali reduci dalla prima guerra mondiale le cui caratteristiche culturali e sociali sono ormai note. Non mi soffermerò quindi sulla sua formazione se non per rapide note personali.

Romano, proveniente da una famiglia di piccola borghesia, buoni studi classici, quando scoppiò la prima guerra mondiale Bottai aveva diciotto anni e nel gennaio 1915 interruppe gli studi per arruolarsi volontario. Trenta anni dopo scriverà, in una propria autobiografia scritta in terza persona:

> Come molti della sua generazione risolve per suo conto, con tale atto di volontà, il dilemma tra intervento e neutralità posto alla

> coscienza nazionale dall'imminenza della presa di posizione dell'Italia nel conflitto europeo. Apolitico, non s'infervora né partecipa alla lotta, già aperta, tra interventisti e neutralisti. Tutto preso da ambizioni e mire letterarie, egli non può concepire l'intervento che a fianco della Francia, di cui conosce e sa la lingua, il pensiero e la storia dell'arte, in ispecie quella contemporanea e moderna dei movimenti d'avanguardia. È in nome della cultura latina che egli si addestra a intervenire in guerra.[1]

E in un passo del diario inedito del 1944 conferma, a proposito degli anni del liceo: "La mia assoluta mancanza d'interesse e di curiosità per le cose politiche, che pure cominciavano ad agitare certi gruppi dei miei condiscepoli, divisi tra simpatie socialiste e tendenze nazionaliste, mi precludevano il passo ai luoghi comuni del tempo".[2]

Questo stato d'animo è pienamente confermato dal diario di Bottai di esattamente trenta anni prima, dove si trovano ingenue e nobili frasi come questa: "Ne la bilancia de i trattati politici avanti tutto dovrebbe pesare il libero e incoercibile sentimento de i popoli",[3] ma anche vere e proprie e impegnative dichiarazioni programmatiche di vita come questa del 30 settembre 1914: "Occuparsi di politica, specialmente di quella interna, minima, gretta, che si risolve in una competizione di parte, senza alcun reale giovamento de la società, è un rinunziare al proprio 'io', è uno schiacciarlo e scolorirlo, è un diventare 'gli altri'. E di diventare 'gli altri' non ne vale la pena. Dunque non mi occuperò mai di politica".[4]

Un mese dopo questa annotazione, e due mesi prima di arruolarsi, iI diciottenne Bottai dichiara sul proprio diario, molto lucidamente, quella vocazione nicciana che costituirà tanta parte della vocazione dei primi intellettuali fascisti:

> Io vivo ne l'esaltazione, ne l'esagerazione, ne l'iperbole. [...] O bisogno non di vivere semplicemente, come fanno tutti, ma di sopra vivere, di vivere oltre me stesso, di vivere oltre la mia forza e la mia capacità. Amo l'arco teso, pur se debba spezzarsi. [...] Io son giunto a fondare per l'anima mia come una specie di cenobio nietschiano, ove esso cammina con tutti i valori disposti a superarsi

Abbreviazioni:

AB, Archivio Bottai.
DI, Diari inediti di Giuseppe Bottai, in Archivio Bottai.
LN, Lettera di Giuseppe Bottai alla fidanzata Nella, in Archivio Bottai.

[1] "Promemoria del 1944", in AB; cfr. anche Giordano Bruno Guerri, *Giuseppe Salai, un fascista critico*, Feltrinelli, Milano 1976 (II ed.), p. 21.
[2] DI, 28 marzo 1944.
[3] DI, 21 settembre 1914.
[4] DI, 30 settembre 1914.

> continuamente, a mutare ogni giorno, a non mummificarsi mai in unico aspetto. Su questo cenobio io ò scritto come insegna "esaltazione". [...] Senza saperlo io ò in me attuato l'idea nietschiana del "Vordermann". Solo stamane in "Zarathustra" io ho conosciuto quello che Nietsche chiama il senso dei superuomo, ed ho subito visto ch'io avevo raggiunto la formazione di questo uomo oltre l'uomo [...].[5]

Dall'agosto del 1915 Bottai è al fronte, volontario, e il 4 luglio 1916 troviamo sul suo diario un appunto importantissimo che chiarisce uno stato d'animo non solo d'allora, ma che continuerà tutta la vita: Bottai fu tra i pochissimi combattenti e fascisti che avevano fatto la prima guerra mondiale a non incensarla continuamente, nei trenta anni successivi, come motore del fascismo e del popolo italiano, trattandola piuttosto come una prova dolorosa cui ci si doveva sottoporre. Ecco il brano:

> E tutti ce l'han con la guerra. La guerra, la guerra! ci ha data la misura della nostra grandezza la guerra, ci ha innalzati, è il motore delle nostre energie la guerra! Uno Zingarelli scrive sul Giornale d'Italia che ha formato una nuova letteratura (= le lettere ai soldati) la guerra. Un Ettore Moschino raccoglie questi squarci di nuova sensibilità, e l'incensa, li dà in pasti ai gazzettieri. E altri, altri, una quantità di Luci d'Ambra da tribuna illustrata...
>
> A noi giovani la guerra ci ha troncata la giovinezza.
>
> Ci ha fatto vedere la vecchiaia, il rammollimento di questa gente tra cui avevamo intenzione di lavorare.
>
> Noi non speriamo più...
>
> Noi non attendiamo più.
>
> Dagli altri, s'intende; da noi speriamo e attendiamo, ma soli, col pianto d'essere abbandonati, derisi...
>
> Non vediamo più roseo; nessun uomo è onesto; nessuna donna amica…
>
> Non siamo più i giovani classici, i gaudentes, non costruiamo più metafisiche profumate; sappiamo già il lezzo della vita, le porcherie, la miseria irreparabile.
>
> Questo ci ha dato la guerra.
>
> Una gioventù nuda e sconvolta come un campo dopo la bufera.
>
> Non grandezza; ma piccolezza che ingrandisce.
>
> Non oro, sterco dorato.
>
> Ci è dato il riso vile dei bottegai sopra il nostro entusiasmo.
>
> Il disprezzo delle persone oneste.

[5] Dl, 1° novembre 1914.

> E in fondo ci ha fatto del bene, ma senza volerlo, in senso negativo, per antitesi.
> [...]
> Disprezziamo i nostri maestri, i nostri compagni, i nostri parenti, che ci hanno sempre stretti in una cerchia di miserie, che ci stava per soffocare. Siamo senza fede.
> La Patria è un'accozzaglia di eunuchi gallonati e decorati; noi andiamo verso le forze vergini, apolitiche, antimonarchiche, siano pure precedute dalla ghigliottina.[6]

Come si vede, in quest'ultima frase c'è già un inconsapevole assaggio di quello che poi verrà chiamato "il fascino delle origini".

Il primo accenno al futurismo, nei diari di Bottai, lo si trova due mesi dopo, in morte di Boccioni: "Boccioni — non mi rammarico più che tu sia passato con la tua morte com'un'anima leggera tra le chiacchiere di questa gente. Ti avremo celebrato noi degnamente nel nostro pensiero solitario con una lagrima non vista".[7] Una viva ammirazione di Bottai per Boccioni è testimoniata da una lettera che Boccioni gli scrisse, presumibilmente nel 1915: "Egregio e Carissimo amico, leggo ora il suo articolo e le scrivo commosso e riconoscente per la bella simpatia che lei mi dimostra. Mi sembra di partire più sicuro come artista e come italiano! Grazie infinite e avanti! Le stringo affettuosamente la mano, suo Boccioni".[8] Non risulta che i due si conoscessero né è stato possibile rintracciare la rivista dove apparve l'articolo di Bottai, sicuramente una pubblicazione minore. Ma sembra comunque di poter intuire che l'ammirazione di Bottai verso Boccioni fosse dovuta più al suo essere pittore-volontario di guerra che non al suo operato artistico specifico.

Non risulta infatti che Bottai, negli anni di guerra, si sia interessato al futurismo: fra le sue letture di trincea, come vediamo dai quaderni di appunti, ci sono soprattutto classici italiani e francesi, molto Papini, ovviamente, e Soffici, ma niente che dimostri un suo specifico interesse al futurismo.

Del resto basta un rapido esame delle sue poesie di allora per rendersi conto che il giovane Bottai aveva tutt'altra ispirazione culturale, classicheggiante e addirittura romantica, con frequenti accenni a una polemica anticittadina di sapore quasi strapaesano.

Do un breve esempio di questo pochissimo noto Bottai-poeta: que-

[6] DI, 4 luglio 1916.
[7] DI, 9 settembre 1916.
[8] La lettera, autografa e su carta intestata "Movimento futurista", è in AB.

sta poesia si intitola "Crepuscolo", e fu scritta a Castagnevizza, a quota 285, come annota l'autore:

M'immergo nel crepuscolo.
Dal cielo chiaro gocciano
grumi d'argento,
gli ultimi mi sfiorano
altalenii di sole.
Sento una strana sete
di suoni, campane, campane...
mi ripiego
in una sorsata
di silenzio.[9]

Dopo la smobilitazione, quando torna a Roma, Bottai ha ventidue anni e i problemi che si trova ad affrontare sono minori e diversi dalla tipologia classica del reduce: figlio di un commerciante in discreto stato economico, non ha problemi di lavoro né, per il momento, problemi politici: da giovane non si è — a differenza di altri futuri gerarchi suoi coetanei — avvicinato al socialismo, ma ha proseguito nella quieta tradizione familiare repubblicana. Né del resto a Roma i giovani ex ufficiali reduci si trovavano di fronte alla massiccia ostilità operaia e socialista tipica delle città industriali del Nord.

Si immette tranquillamente negli studi universitari — giurisprudenza — e i suoi interessi continuano ad essere più di stampo culturale che politico. La scelta di giurisprudenza è stata quasi obbligata dai desideri dei genitori, ma lui aspira a diventare poeta e letterato. Si tratta però di una letteratura, di un interesse artistico ancora lontano dal futurismo, e basti leggere, nelle poesie del 1919, il difficile rapporto di Bottai con la sua città, Roma, certo non una metropoli fremente di modernità come l'avrebbero amata i futuristi, anzi una città "passatista" detestata da Marinetti, ma anche una città detestata da Bottai perché, all'opposto, gli sembrava troppo grande, troppo moderna. Se le liriche degli anni di guerra sono piene di simpatia incondizionata per i piccoli paesi di montagna e i mondi chiusi delle valli, il ritorno a Roma è all'inizio pieno di curiosità:

Io sono un fanciullo ch'inurba
con l'anima fatta profonda

[9] *Crepuscolo,* in *Non c'è* un *paese*, Casa editrice "La Costa Azzurra", San Remo 1921, p. 17.

scrive nel febbraio del 1919 per poi lamentarsi subito dello

spruzzo brutale
delle reclames in corsa?[10]

Tredici mesi dopo, Bottai riafferma questo suo viscerale amore per la provincia antica e il suo odio per la grande città moderna nella poesia che dà il nome alla raccolta: "Non c'è un paese". È molto lunga, ma vale la pena di leggerne un ampio brano sia perché, come vedremo, è una di quelle che Marinetti dichiarerà di apprezzare maggiormente, sia perché vi si ritrovano riferimenti urbanistici e politici per un uomo che di lì a un anno sarà uno dei capi del fascismo romano e di lì a tre lustri il governatore dell'imperiale Roma mussoliniana:

Un paese
bruno sopra una costa
di monte,
chiaro in un verde di prato,
piccolo, quattro
di numero strade in croce,
e un campanile sbilenco
e tutt'i suoi
negozi indispensabili
e tutte,
gravi e pensose,
le persone notabili,
un paese,
piccolo, di monte
o di mare, o anche (bisogna
accontentarsi!) di piano,
ma con tutti,
proprio tutti,
gli annessi e connessi
d'un paese all'antica,
senza la lega operaia
né rossa né nera,
quieto, tranquillo,
squillante
il suo profilo nel cielo
com'una sonagliera
di vecchia diligenza,
non c'è in cima
alla mia vita:

[10] *Ritorno in città, ibid.*, p. 33.

mi tocca farne senza
quando ritesso
con la memoria il passato,
e mi viene
una strana tristezza,
perché in questa città
grande e lussuosa,
proprio,
non voglio esserci nato.

Anche a dirli
questi nomi gravi
di città,
che gusto ci provo,
così duri e impettiti,
panciuti di storia
e di boria?... Invece
ci sono piccoli nomi leggieri
petulanti, sgargianti
o modesti,
che me li dico come a dire un'ave,
con la stessa dolcezza,
tanto vibrano,
in due sillabe nude,
d'impensata
saporosa bellezza.
[...]
O dolce rione d'un tempo,
quando
con spigoli acuti
di caseggiati nuovi
e un crudo color di mattoni,
sui campi verdi piombavi
con muri freschi di calcina,
e c'era rimasta
tra le tue case
qualche fettina di prato,
e qualche albero ancora stormiva
come si fosse in campagna,
e tutt'il giorno
era un caro confuso rumore
di natura in riposo
e di festose bande militari.
O dolce rione, di quando
non erano gli occhi curiosi,

tu mi crescesti paesano
ed illuso,
e sul tuo vecchio confine
io stetti
ignaro, come
sul limitare del mondo.
Ma la città
ti ha rubato, paese
della mia fanciullezza,
scomparso per sempre,
o triste paese
che non puoi dare neppure
un tremito di nostalgia,
perché non distanza
di strade,
non lontananza
sofferta ed atroce
di frapposte contrade,
ma tu non più quello
d'un tempo,
tu trasformato in città
tumultuosa, e la campagna lontana,
è questo il male
è questo il male
che dai.
E...]
O uomini in rissa,
che mi avete incontrato al crocicchio,
sotto un rosso fanale d'osteria,
sono un uomo che cerca un paese
e dico dolci parole di pace;
o uomini affranti
ch'a una scolta di via
sfiorato m'avete
col vostro bieco dolore,
sono un uomo che cerca un paese
e vuol soffrire i suoi dolori in pace;
o uomini della città,
dimentico ed umile
con una strana bontà
rassegnata
perdutamente io giro
e insegno a trovare la pace
in una ricerca infinita
d'un lontano paese che non c'è.[11]

[11] *Non c'è un paese, ibid.*, pp. 63 sgg.

Nel breve tempo che separa queste due poesie — febbraio 1919 - marzo 1920 — si raccoglie quasi per intero l'esperienza futurista di Bottai, e basta fare un confronto tra quanto siano simili, per contenuti e stile, per convincersi che l'adesione al futurismo non ebbe in lui motivazioni artistiche né vi lasciò segni culturali profondi. Bisognerà allora chiedersi il perché di questa adesione.

Il motivo è da ricercare nel necessario ed inevitabile incontro tra "l'ansia di fare" del reduce Bottai e il "dinamismo" futurista. Marinetti definiva i futuristi "mistici dell'azione", propugnava "L'eroismo quotidiano, l'amore del pericolo, la violenza riabilitata come argomento decisivo, la religione della velocità, l'avvento dei giovani al potere contro lo spirito parlamentare, burocratico, accademico e pessimista"[12] e in un discorso tenuto agli arditi nel 1918 li definisce come i rappresentanti temerari e geniali della generazione che prepara il "grandissimo futuro d'Italia" e "grinstancabili, i miracoli viventi di muscoli e di coraggio, i divini futuristi della nuova Italia".[13] Bottai, poeta, ardito, giovane, che già nel 1917 diceva ad un amico, in trincea "... tornando rifacciamo nuova tutta l'Italia"[14] all'inizio del 1919 non può non accostarsi al futurismo, nel quale viene introdotto da Marinetti in persona. Dall'incontro tra i due si sa solo che avvenne casualmente al caffè Aragno e che Marinetti definì. Bottai "una nuova forza geniale".[15] Ci mancavano invece giudizi di Bottai su Marinetti. Li troviamo, ora, nel diario inedito del 1919-20 e nelle lettere del 1920 alla fidanzata. Eccoli:

> Conosciuto Francesco Balilla Pratella. Da Aragno — in una ora di tristezza profonda scavatami nell'anima dall'aridità metallica della parola di Marinetti. [...] Marinetti cosmopolitismo elettrico, assenza di umanità, conversazione scattante, figlio di nessun paese, si sente l'assenza di una famiglia alle origini della sua vita, aridità metallica, il poeta appare per disegni crudi, le sue grandiosità appaiono come attraverso un deserto senz'acqua, non riposa, non conforta, suscita energie, ma non sa valutarle, violento, carnale, apoplettico.[16]

E poi questa breve annotazione ironica: "Bisogna sopra tutto non

[12] Filippo Tommaso Marinetti, *Futurismo e fascismo,* Campitelli, Foligno 1924, p. 16.
[13] *Ibid.*, p. 18.
[14] Arturo Marpicati, *Con Bottai in guerra: 1917*, in "abc", 1° marzo 1959.
[15] G. B. Guerri, Giuseppe Bottai, cit., p. 24.
[16] DI, 10 dicembre 1919.

confondere con la brevità la sintesi. Ecco perché Marinetti qualifica sintetico ogni articolo di 20 righe".[17]

Tuttavia questi giudizi umani e, sostanzialmente politici che oggi possiamo in gran parte condividere, si accompagnano a un giudizio letterario di ammirazione che possiamo ugualmente condividere, a decenni di distanza.

Bottai scrive, il 13 settembre 1920: "Marinetti mi à mandata la riedizione di Mafarka, che sto leggendo: è un libro veramente bello, di grande poesia".[18]

Non a caso Bottai, pur avendo conosciuto tutti i più celebri futuristi operanti in Italia predilesse e scelse come amico uno di quelli meno artisticamente validi, ma forse il più attivo e concreto, politicamente, ovvero Mario Carli.[19]

La sua collaborazione a "Roma Futurista", infatti, riguarda per lo più articoli d'argomento politico e sociale. Scrive in un articolo intitolato *Futurismo contro socialismo*:

> Siamo contro il socialismo perché idea generatrice di vigliaccheria. Della gente che riuscisse davvero ad attuare la distribuzione economica dello stato socialista [vedrebbe] abolita ogni situazione di lotta, reso completamente inutile lo sviluppo e il gusto del rischio. Sparizione di coraggio [...] soppressa ogni difficoltà di carriera, burocratizzata la conquista della vita, scomparso ogni pericolo, ogni ansia, ogni tensione.[20]

L'articolo è del 9 febbraio 1919, ovvero un mese e mezzo prima della fondazione dei fasci di combattimento. Quando Mussolini annuncerà il suo programma di conquista e riforma dello stato, di lotta al socialismo e di rivoluzione sociale, Bottai vi aderisce immediatamente, come del resto gli altri futuristi e soprattutto i futuristi romani, che all'inizio di aprile fondano il primo fascio a Roma. Da questo momento Bottai intensifica molto la sua partecipazione al movimento futurista, ma solo in chiave politica: il suo distacco culturale dal futurismo, ammesso che ci sia stata una vera unione, viene registrata già in questa pagina del diario del *7* maggio 1919: quel che resta del passato, scrive Bottai,

[17] DI, 12 gennaio 1920.

[18] LN.

[19] Mario Cadi pubblicò nel 1928 una biografia di Bottai, *Giuseppe Bottai*, Pinciana, Roma, di mediocre interesse perché celebrativa e autocelebrativa. Cfr. anche G. B. Guerri, Giuseppe Bottai, cit., pp. 24-25.

[20] "Roma Futurista", 9 febbraio 1919.

> è pacato e sereno, ha preso una forma sua, è l'antico ardore purificato nella sicura stampa della creazione. Ma è sempre vita viva.
>
> E non vuole essere dimenticata; se la deridi la tua bocca è amara, se la batti ti spezza le gambe.
>
> Questa bellezza da alchimisti particolari, — ovvero la bellezza creata dai futuristi, — stanca.
>
> Bisogna staccarsene. Rompere: non vergognarsi di riconoscere una colpa nell'eccesso delle ricerche. Si disse: libertà! libertà! e ci siamo sdilinquiti nella prigione dei vitrei filtri meravigliosi.
>
> Si son combattute le scuole, e s'è fondata quella del domani per il domani, all'infuori d'ogni altro elemento: domani, e basta, domani si vivrà, domani si farà. Il mondo non doveva aver più, mai passato, distruggendo anzi, di minuto in minuto, e proiettando tutto nei futuro.
>
> Futurismo — E perché? Perché fare un sistema di quest'intima acuta ansia che ci spinge nell'avvenire?
>
> Basta l'incertezza dell'oggi e il mistero dell'ieri, come vita; come bellezza, noi sentiamo che non c'è né ieri né domani, e l'amiamo e la cerchiamo e la godiamo, ovunque... Liberi finalmente!...[21]

Non stupisce, a questo punto, che un articolo sull'"Ardito", un mese dopo, dichiari: "Non possiamo rinunciare alla politica. Essa è il nostro dovere, il nostro pane cotidiano".[22]

Bottai ormai ha avuto diversi incontri con. Mussolini, che lo stima molto, e il suo prestigio cresce velocemente nel movimento fascista, mentre il suo ruolo diventa notevole nel movimento futurista da quando Mario Carli viene tagliato fuori dalla vita politica. Carli era fondatore e direttore di "Roma Futurista". Quando, in settembre, viene arrestato, come capitano non ancora in congedo, per un suo violentissimo articolo contro la appena concessa amnistia ai disertori, lascia la direzione della rivista a Bottai, Guido Calderini ed Enrico Rocca.

Non a caso è proprio in questo momento che Bottai cerca di fondare uno stile futurista con concetti che futuristi non sono. Nel diario del 15 settembre si trova uno scritto, anche graficamente "futurista" e probabilmente destinato alla pubblicazione:

> [...] distruggiamo la coerenza: è stupida: com'era stupido andare diritto su un campo di battaglia-elasticità, il nostro passo è ancora molleggiante e guardingo come un terreno minato, possiamo respirare solo su questa schiuma di pericoli —

[21] DI, 7 maggio 1919.
[22] *Parole alla buona*, in "L'Ardito", 15 giugno 1919.

e se qualcuno vuole ancora interessare il nostro cuore non dimentichi quali residui quarantotteschi lo rendano grave —
cuore un po' romantico, cuore da vecchio sergente, che sfrena con facilità le corse scapigliate delle ricordanze e spreme con gusto la bacinella del rimpianto dagli occhi nostalgici —
noi siamo i reduci, oggi, i reduci, coloro che tornano tra dure malinconie: un abbandono e un ritrovamento —
abbiamo conservata una specie di verginità attonita, chiusa, che si inaridisce in ingorghi di odio stizzoso contro la vostra prostrazione senza nome —
ci piacciono: le fanfare stonate, le canzoni senza senso, il passo cadenzato,
la vecchia bandiera,
l'odore lanoso di stoffa militare,
il tanfo acre d'un battaglione in corsa,
tutto questo vecchio bagaglio di buone sensazioni all'ingrosso —
pigliateci tutto, la nostra vita, ma non questo, non questo —
abbiamo un tratto sodo di vita quasi materiale —
ogni atto nostro è un fascio di muscoli sanguigni buttato nell'aria diafana —
incuneeremo la nostra volontà dura, e il nostro desiderio è un diritto — bisogna piegarsi —
noi siamo il vento che piega —
[-.-1
Così oggi la vita si chiude nella densità elettrica di un'assoluta bellezza.[23]

Dopo questa curiosità letteraria ci appaiono ancora più interessanti le sue annotazioni politiche, come questa nota del 4 ottobre 1919 a proposito della scuola, particolarmente interessante se si pensa che Bottai vent'anni dopo sarà il grande riformatore politico della scuola italiana:

Una seduta dei fasci di combattimento.
Si getta una formula programmatica per la scuola.
Si alza un tale e domanda che si aggiunga un comma per l'istruzione morale.
È un razzo.
Si accende una disputa accanita intorno all'istruzione morale; due campi, i fautori e i contrari.
La sala è in subbuglio.
La discussione si eccita al parossismo.

[23] DI, 15 settembre 1919.

> Domando Ia parola. Chiedo che qualcuno mi spieghi cosa intende per morale e per istruzione morale. Silenzio.
>
> Nessuno sa cosa sia la morale. Dubito molto che questa gente arrivi alla foglia di fico.[24]

Successivamente, in un appunto, scrive:

> Il proletariato tende a sostituirsi alla borghesia;
>
> dalla borghesia si staccano gli arricchiti nella borghesia;
>
> alcuni vengono attratti daI proletariato sopraveniente; altri dai ricchi che si allontanano.
>
> In modo che sono 4 le stratificazioni borghesi attuali.
>
> 1° strato - di aspiranti borghesi (proletari)
>
> 2° » - » proletari (borghesi)
>
> 3° » - dei nuovi ricchi (borghesi)
>
> 4° » - mantenuti dei nuovi ricchi (borghesi)
>
> Sono queste le miscellanee interessantissime che ci danno la ragione vera di tante apparenti incoerenze.
>
> Frammistamenti fatali, in cui la volontà à parte minima.
>
> Calamitazioni politiche.
>
> Se si potesse colare una fetta di massa sociale come un preparato da laboratorio si avrebbero delle pazze linee di attrazione.
>
> Ora in tutto questo gioco non può influire un'alchimia paziente di voti, di liste, di nomi ecc. ecc.
>
> Ci vuole una scossa, che ci darà una buona percentuale di probabilità di un migliore assestamento.[25]

Questo testo, oltre a dimostrarci che Bottai aveva ben intuito il sommovimento sociale che stava avvenendo in Italia dopo la guerra, ci permette di capire anche la sua posizione in occasione del primo vero dissidio tra fascismo e futurisnio romano.

Una parte del fascio romano era controllata da personaggi assai poco impegnati culturalmente e del tutto disinteressata alle teorizzazioni futuriste — parlo di Gino Calza Bini, di Vico Pellizzari e di Giovanni Vaselli — i quali decisero, a meno di un mese dalle elezioni politiche e prima ancora che si tenesse il congresso dei fasci a Firenze, che il fascio romano non avrebbe presentato una lista propria, ma avrebbero aderito al gruppo costituito dai liberali, dai nazionalisti, dagli arditi e dai volontari di guerra.

Bottai non era d'accordo con questa unione con vecchi gruppi poli-

[24] DI, 4 ottobre 1919.
[25] DI, 22 ottobre 1919.

tici tradizionali (e in questo senso va interpretato il suo testo appena citato, contro le alchimie e in favore di una scossa radicale). Ma opporsi alla delibera del fascio romano avrebbe significato, per i futuristi romani, essere sbalzati fuori dal fascio, e Bottai non poteva volere un futurismo al di fuori del fascismo. Di conseguenza decise di accettare la decisione suo malgrado e solo per senso di disciplina, ma dichiarando che il gruppo dei fascisti futuristi, basandosi su un programma d'avanguardia, non poteva esserne soddisfatto.

Ad aggravare il dissidio però interviene, pochi giorni dopo, l'intervento di Marinetti al primo congresso dei fasci di Firenze, dove Marinetti chiede tra l'altro lo "svaticanamento d'Italia" e l'espulsione del papa da Roma.

Bottai a questo punto capisce che far politica da futuristi è un suicidio, ma allo stesso tempo non vuole perdere il controllo politico del futurismo romano né di "Roma Futurista". Stretto tra l'avventurismo politico dei futuristi e il tradizionalismo dei fascisti romani, il giorno stesso delle elezioni del novembre 1919 dichiara che voterà per i repubblicani, dileggiando le "malinconie da vecchie zittelle" dei nazionalisti, colpevoli di aver "rifiutato tutto ciò che nel Fascio v'era di nuovo per imporre al Fascio tutto quanto avevano loro di vecchio".[26]

Le polemiche furono rese del tutto superflue dal risultato delle elezioni, con il clamoroso insuccesso fascista. E a questo punto che Bottai prende una decisione risolutiva, cominciando a separare i ruoli del futurismo, destinato a occuparsi di cultura, da quelli del fascismo, destinato a fare la politica. Dunque, da un lato cerca di tenere acceso il dibattito rivoluzionario all'interno del fascismo, dall'altro comincia a prendere le distanze dal futurismo, senza peraltro rinunciare alla direzione di "Roma Futurista". Mantiene alla condirezione Enrico Rocca (suo amico e intellettuale raffinato assai più interessato alla critica letteraria che alla politica)[27] e ne fa uscire Guido Calderini, giornalista politico, sostituendolo con due pittori, Giacomo Balla e Gino Galli.[28] Poi, nel primo numero del 1920, dichiara che chiuderà "il monotono ed abbrutente rubinetto di articoli politici". Non sono passati ancora otto mesi da quando scriveva, sempre su "Roma Futurista", di volere che "la passione politica si abbarbichi nella carne e nei nervi di tutti".

[26] *Ultimo appello*, in "Roma Futurista", 16 novembre 1919.

[27] Di Rocca Bottai scrisse, in una lettera alla fidanzata: "Rocca lo vedo poco o niente... Ma ormai sente anche lui che c'è diversità di stoffa: lui è veramente un rinunziatario della vita e io tutt'altro". (LN, 27 luglio 1920).

[28] Nella stessa lettera Buttai scrive anche, a proposito di Balla: "Ieri mattina sono andato da Balla... Quanto è buono questo piccolo uomo-bambino! E come sembra veramente di respirare a contatto di questo grande ingenuo, con le sue idee fisse (oro tedesco, caro mio, tutt'oro tedesco!) con la maraviglia minchionatoria delle sue spiegazioni logiche ai suoi illogici quadri".

Non ancora contento, due mesi dopo abbandona la direzione del giornale con una lettera a Marinetti: "Nuove necessità e nuovi orientamenti della mia vita mi obbligano a lasciare la direzione...".[29]

La verità è che adesso può fare a meno di "Roma Futurista" perché finalmente è riuscito a fondare una propria rivista, "Le Fiamme", che comincia a uscire in primavera come "foglio di politica e cultura". Questa rivista ebbe vita brevissima, fino all'estate, e per quante ricerche siano state fatte, non solo da me, ma anche da molti altri ricercatori, non è stato finora possibile rintracciarne neanche un numero. Da un appunto diaristico del maggio 1920 è però possibile, almeno, intuirne gli spunti essenziali, che sono quelli di un fascismo molto intellettuale; Bottai comincia ad assumere quel ruolo di osservatore critico della realtà sociale e politica che sarà suo tutta la vita:

> Esiste non solo un unico diritto alla vita; esistono tanti, diversi, infiniti diritti alla vita; tanti quanti sono gli uomini; riconosco il diritto a una vita di viltà e di bassezza, a una vita opaca e comune; ma pretendo il rispetto del mio diritto.
>
> Quest'ondata d'anarchia ha questo di triste: la violazione d'ogni limite individuale, la rottura d'ogni solitudine.
>
> Il rovesciamento dello stato può essere, chi riesca a preoccuparsene, spaventoso. Ma infine vi è una legge di fatalità, e nulla ci dice che tutto deve arrestarsi a una tappa di distruzione.
>
> Ma quello ch'è veramente atroce e spaventoso è il già avvenuto pandemonio spirituale, il naufragio dell'individualità.
>
> Mai come oggi gli uomini si assomigliano. Sembrano usciti da una stessa macchina. Gli stessi discorsi. La stessa morale elastica, la stessa maniera di considerare le cose e i loro rapporti. Per non farsi riconoscere gli uomini si sono tutti cammuffati nello stesso modo.
>
> È profondamente ridicolo non trovare nessuna diversità sostanziale tra le classi che si battono. L'odio di classe, tra individui che s'assomigliano come gocce d'acqua, cupidi di ricchezze uguali, avidi della medesima meta, è l'ironia più infernale ch'abbia mai agitato l'umanità.[30]

Oltre a questo appunto, a ricordo delle "Fiamme" abbiamo adesso anche una testimonianza diretta di come il giornale abbia chiuso. Si tratta di due lettere che Bottai scrisse, nel luglio 1920, alla fidanzata Nelia, che si trovava in villeggiatura. Ecco la prima:

[29] Cfr. G. B. Guerri, Giuseppe Bottai, cit., p. 32.
[30] DI, l° maggio 1920.

> "Le Fiamme" sono ormai morte. A questo ero preparato da tempo. Ma il modo è più doloroso del fatto in sé. Naldi ha sparata l'ultima vigliaccheria, forte di una decina di teppisti che Io difendono. Inutile raccontarti, non sprechiamo la carta.
>
> Ò pianto, ò maledetto, ò bestemmiato, ora sono sereno, con una volontà in me ferma, precisa di vendetta: questa gente mi deve avere, entro l'anno, forte e inesorabile alle calcagna, e parlerò e non avranno più pace...[31]

In realtà fu poi Naldi, giornalista e faccendiere filogiolittiano, all'epoca direttore del "Tempo" di Roma, a dare fastidi a Bottai, denunciandolo, nel gennaio 1921, come uno dei capi di un complotto organizzato per uccidere Giolitti, ma alla cosa nessuno, giustamente, dette il minimo credito.[32]

Una lettera successiva, del 21 luglio 1929, è estremamente interessante per capire la posizione e la dirittura politica di Bottai in quei giorni. Eccola:

> Domenica mi telefonò il Marchese Visconti-Venosta, invitandomi ad un colloquio in casa sua. Tu sai com'il silenzio di questa persona che stimo mi pesasse: il mio abboccamento con lui è stata una delle poche gioie di questi amari giorni. Mi ha parlato con molta franchezza, dicendomi come abbia avuto la sensazione, attraverso il giornale, che io sia sulla mia strada e che nella strada dello scrivere debba perseverare, facendomi un'amichevole offerta di mecenatismo, dicendosi disposto ad aiutarmi in ogni contingenza del mio avvenire. La direttiva del giornale, però è opposta alle sue idee, sia nelle questioni attuali (Dalmazia, Albania ecc. ecc.) sia in linea generale (lui essendo più disposto a vedere la salvezza del paese più in problemi economici). Tutto questo non lo spinge a consigliarmi di cambiare, primo perché ciò dovrebbe se mai avvenire per evoluzione intima, quanto perché la verità non è in una tendenza, ma nella tangente confluenziale di tutte le tendenze: il che è anche la mia idea. Non è possibile, insomma, senza disonestà o da parte sua o da parte mia, una sua regolare sovvenzione al giornale.
>
> Tutto ciò è stato bello e onesto. Ultima risorsa è un colloquio, che attendo, col Maggiore Parisi, degli arditi.[33]

Dalle successive lettere alla fidanzata, nel luglio-agosto del '20, risulta quasi una resa di Bottai, come per una sconfitta definitiva: spera di

[31] LN, 18 luglio 1920.

[32] Vedi "Il Tempo" del 4 gennaio 1921 e "Il Popolo d'Italia", 11 gennaio 1921, e G. B. Guerri, Giuseppe Bottai, cit., pp. 34-35.

[33] LN, 21 luglio 1920.

essere assunto all'ufficio stampa di una costituenda camera di commercio italo-spagnola, progetta con Galli libri umoristici per ragazzi...

Sembra più marcato anche il suo distacco dal futurismo, ora ormai anche dal punto di vista artistico. Lo giudica troppo legato a calcoli programmatici, a una non-libertà d'espressione:

> Questa mattina, nello studio di Balla, ò avuta ancora la sensazione dell'aderenza perfetta tra l'amoralità del tempo e quest'arte futurista, che, invano, si tenta di far apparire come stramba invenzione di un uomo, mentre non è che un'esplosione necessaria, fatale.
>
> Le spiegazioni ch'egli dà de' suoi quadri, affannose e minuziose, praticizzanti, quasi piccole e puerili, non sono altro che la applicazione di spiegazioni logiche a cose istintive, non-logica.
>
> Il secolo è tutto qui: il freddo lavoro della logica scientifica, matematica, finanziaria, si affanna sul trionfo brutale dell'istinto, sulla mancanza di linea spirituale, sulla negazione religiosa della nostra epoca.
>
> Mai, infatti, il mistero fu così lontano dal mondo; gli uomini procedono tra casellari numerati, ove la vita si cataloga per specie, genere e sottospecie. Tempi vi furono in cui il mistero e il miracolo fiorivano intrecciati dalle cose più palmari e più chiare. L'istinto si sovrapponeva alla ragione. L'illogico al logico. La deformazione alla forma.
>
> Ma la fantasia non impera ch'ove spirito ed anima abbiano ancora il suo posto.
>
> Oggi domina la cosa, la materia, il numero. Ecco che il mistero sparisce; e il miracolo esula. Il ghirigoro di colore e di luce che sboccia dalla mano del pittore, così, in una necessità di stile, su misurazioni tutt'al più d'equilibrio istintivo e fisiologico, e che è veramente un miracolo a sé, dev'essere spiegato. Dev'essere una cosa. Un oggetto. E non si pensa che il capriccio colorato del pittore può essere qualcosa così come lo è il fiore, cui si è appiccicato il cartellino logico d'un nome. Il fenomeno logico é veramente fra i mali che più ci mina, si attacca agli artisti e rovina non solo i giovani ma l'infanzia stessa.
>
> Noi crediamo che sia veramente utile riaprire le valvole alla fantasia. Ricercare il capriccio scapestrato e avventuroso. Scapigliare Ia razza. Ridarle la sua agile allegria.
> Perché ormai si muore in una genia di calcolatori.[34]

Non bisogna però pensare che Bottai riservi a se stesso questa rivendicazione di illogicità, di capricci scapestrati e avventurosi. La sua è una

[34] DI, 27 luglio 1920.

teorizzazione per l'arte e gli artisti. Personalmente è proprio in questo periodo che si accosta alla filosofia di Gentile, ovvero rafforza il proprio fascismo con un tipo di elaborazione intellettuale ben diverso da quello futurista. Ne scrive per due volte alla fidanzata, in pochi giorni, e si accinge a scrivere un articolo sul filosofo:

> Ho letto dei bellissimi articoli di Gentile su "Politica", una bella rivista di Roma, e con commozione ho trovato nei suoi scritti una identità di pensiero e una quasi identità d'espressione con ciò ch'io vado predicando da mesi.[35]

E poi:

> Giornata di molto dolore per l'abbandono di Valona. Stiamo proprio scendendo nel fango della più vile abbiezione. Vili e stupidi, e non so più l'uno che l'altro. Ma teniamo co' i denti la nostra fede italiana. Comprati di Gentile due libri: "Dopo la vittoria", "Discorsi di religione". Meravigliosi. Nitidi, veramente nostri e latini:[36]

Gli effetti di queste letture si sentono subito nelle annotazioni di Bottai: ecco infatti cosa si può leggere negli appunti del 10 agosto:

> Politica ormai à da essere per me attuazione costante di questa mia interna spiritualità. Non esistono più mete della giornata. Non esistono più falsi scopi. Tutto è blocco continuo e la vita va interamente assorbita, non frammentariamente, in noi, perché la possiamo religiosamente interpretare, religiosamente vivere, religiosamente domare.
>
> Nazionalità non come fatto ma come atto, non dato storico o naturale ma energia in svolgimento.
>
> Realismo politico si contrappone al moralismo politico, = politica dei principi — che è il momento negativo. Momento positivo consisterebbe non nella negazione della morale = legge = principi, ma nella fusione di essi con la propria volontà.
>
> rapporti tra politica e filosofia =
> fondamento filosofico d'ogni salda concezione politica.[37]

[35] LN, 27 luglio 1920.

[36] LN, 7 agosto 1920. Si può intuire che Bottai si riferisca soprattutto a Gentile, quando in una successiva lettera del 29 agosto 1920 scrive: "Certo che quest'estate ho realizzato molto. Non eccessivamente numerose, forse, le pagine ch'ho lette; ma mai c'era stata in me una così progressiva definizione di pensiero".

[37] DI, 10 agosto 1920.

Negli stessi giorni Bottai, confuso e disgustato dalla realtà politica che gli sta intorno, sempre più rafforzato dalla costruzione ideologica che si sta costruendo, il 6 agosto dà le dimissioni dall'Associazione Arditi d'Italia e da redattore dell'"Ardito". Il motivo del dissidio è in una questione che a lungo divise il movimento fascista, ovvero se il fascismo dovesse essere repubblicano o monarchico. Bottai era apertamente repubblicano,[38] e a chi sosteneva che se il fascismo vuole espandersi più rapidamente deve rinunciare all'ideale repubblicano, dà questa risposta:

> Io non ho pregiudiziali formali in politica. È. mio intendimento fare ben altra politica che quella che si limita a discutere o a cambiare reggimento politico. Ma ritengo che non si possa, sol perché oggi non è né possibile né utile attuare una rivoluzione ed una crisi di regime, cambiare idea. Per me repubblica vuoi dire accesso di valori nuovi aI potere, quindi possibilità di concessioni, lavoro di rieducazione ab initio, riforma della scuola ecc. ecc. Vecchi e Mussolini, riconoscendo come riconosco io, che una realizzazione rivoluzionaria ora danneggerebbe, rinunziano a prepararla, a incanalarla, e passano alla conservazione e alla reazione, proclamando la necessità di preservare da ogni male la dinastia. Il che io ritengo idealmente sconclusionato e ridicolo. A dare il tracollo è bastata poi la vile campagna a base di calunnie e di sciocchezze fatta dall'"Ardito" contro i futuristi, Marinetti e Carli in specie.[39]

E pochi giorni dopo:

> Sono tempestato ogni giorno da telegrammi e lettere delle due parti contendenti di Milano: Vecchi e arditi, Carli e futuristi. Comincio a non capirci più nulla: se i primi monarchizzano un poco,

[38] Sul diario, il 27 novembre 1919, Bottai aveva citato una frase di Marx e l'aveva commentata: "La repubblica non è che la forma politica sotto la quale si trasforma la società borghese: non è la forma sorto la quale essa vive e si conserva".

Marx (La lotta delle classi),

Ecco il commento di Bottai:

"D'accordo.

La forma repubblicana non può essere definitiva. In essa c'è da vedere un ulteriore processo di chiarificazione che ci darà finalmente una nuda e violenta lotta di classi.

Ma per quali ragioni sarebbe definitivo il socialismo, per esempio sindacalista e comunista?

Non è anche questa una presunzione grottesca come quella dei monarchici che dicono definitivala monarchia, dei repubblicani che predicano essere l'ultimo dei governi la repubblica?...

La forma non può essere definitiva. Ed è per questo ch'ha un'importanza massima nonostante la superficialità.

La sostanza à delle tramutazioni lentissime, come le metamorfosi geologiche. Tanto diffuse negli anni che sfuggono al controllo della nostra collettività attuale. Ma la forma non è cosa che si logora. Il mondo politico è un'immensa casa a paraventi — ogni tanto è bene disporre i paraventi in posizioni diverse".

[39] LN, 7 agosto 1920.

> i secondi pare tengano contatti oscuri con anarchici e magari sodalisti ufficiali. Questo, almeno, nelle reciproche accuse. Così che, per troncare l'epistolomania, ò scritto a tutt'e due le fazioni che vedrò e toccherò con mano e deciderò sul luogo del conflitto.[40]

Bottai manterrà tenacemente la sua posizione repubblicana. Un anno dopo, eletto deputato sarà tra quei neoeletti fascisti che si schierano con Mussolini per non partecipare alla seduta inaugurale della Camera e non assistere al discorso della Corona. Ma ancora un anno dopo, cioè dopo il discorso di Udine e poco prima della marcia su Roma, muterà nuovamente posizione, insieme a Mussolini, "aprendo" alla monarchia. Si trattò ovviamente di aggiustamenti di strategia politica,[41] ma non c'è dubbio che Bottai nel 1920 era con piena convinzione e decisione repubblicano. Eppure, proprio nell'agosto di quell'anno scelse la linea di Vecchi abbandonando clamorosamente Marinetti. Ma non a causa del dibattito tra repubblica e monarchia.

Marinetti, nel maggio, si era staccato dai fasci di combattimento, per protestare contro l'involuzione conservatrice di Mussolini, pur continuando a garantirgli il proprio appoggio. Ma il 20 agosto 1920 pubblica su "Testa di Ferro" il celebre articolo *Al di là del comunismo*, in cui sostiene tra l'altro che "L'umanità cammina verso l'individualismo anarchico, meta e sogno d'ogni spirito forte".

Bottai era ormai all'antitesi, e la sua reazione fu durissima. Grazie al fortunato fatto che Nelia era ancora in vacanza, ne abbiamo una testimonianza direttissima. In una lettera Bottai definisce l'articolo un "pazzesco manifesto" che "à dato il tracollo" alla sua residua solidarietà con i futuristi, e conclude:

> Ò scritto, proprio nel vivo dello stupore indignato, una lunga lettera aperta a Marinetti, per l'Ardito, in cui confuto passo per passo il suo manifesto. P. stato proprio come l'esplosione di quello ch'è oggi il mio pensiero.
>
> Date le dichiarazioni leali fattemi da Vecchi, data l'assoluta cerebralità sconclusionata degli altri, scriverò ancora sull'Ardito, sul cui pensiero cercherò influire maggiormente.[42]

Nell'articolo, e in una successiva conferenza, Bottai dichiarerà che la religione del progresso avanzata dai futuristi "è la più mostruosa delle

[40] LN, 13 agosto 1920.
[41] Cfr. G. B. Guerri, Giuseppe Bottai, cit., pp. 37-40.
[42] LN, 20 agosto 1920.

religioni", e che "nel mondo fragoroso di officine e fumanti ciminiere, l'uomo risolleva la sua anima nel mistero infinito dell'universo". Bottai afferma anche che il futurismo era stato indispensabile all'evoluzione dell'arte e della letteratura italiana, ma afferma ripetutamente che non è più aderente alle necessità dei tempi, essendo "in completo, assoluto, irrimediabile contrasto con l'Italia balzata fuori dalla trincea".[43]

Le reazioni non si fecero attendere, e dimostrarono che effettivamente il futurismo aveva esaurito la sua spinta propulsiva, non solo politicamente. È lo stesso Bottai ad annotare le reazioni:

> La mia lettera aperta a F. T. nonostante gl'innumerevoli errori di stampa, mi à rovesciato addosso un subisso di lettere congratulatorie; Balla ne è entusiasta e ne ha data pubblica lettura nei salotti.
>
> Tra gli altri m'hanno scritto Rosai, Soffici, Titta Rosa, etc. etc.
>
> I gruppi giovanili futuristi sono però indignatissimi. Quello di Catania mi à telegrafato: "Delusi aspettativa vostro splendido ingegno gridiamo più che mai: viva futurismo!".
>
> Ma sì., ragazzi, fate pure![44]

Poco dopo anche Mussolini gli fece avere il suo compiacimento,[45] e Io invitò a Milano. A Milano però Bottai non cerca più, come si era ripromesso, di conciliare arditi e futuristi.[46] Stavolta va, ma come semplice spettatore. Scrive: "Il tentativo di conciliazione credo farà fiasco. Carli e Marinetti sono ormai perduti — ed è un peccato che si debba rimanere con chi effettivamente à meno ingegno, Vecchi, ma è più sano".[47]

Non incontrò Marinetti, che poco dopo gli scrisse una lettera cordiale ma fredda, che viene pubblicata qui per la prima volta:

> CarissimoBottai
> sarei stato felice di stringerti la mano a Milano, e parlarti.
>
> Non amo la polemica (arma passatista).
>
> Ti prego dunque di scusarmi se non rispondo alla tua lettera aperta.
>
> A voce e con piacere a Roma!
>
> Vengo da Lugo (trionfo del Futurismo con aviatore ultralato!).
>
> Un'affettuosa stretta di mano
>
> F. T. Marinetti.[48]

[43] "L'Ardito", 22 agosto 1920.
[44] LN, 25 agosto 1920.
[45] LN, 29 agosto 1920.
[46] Su numerose lettere a Nella dell'agosto 1920.
[47] LN, 5 settembre 1920.
[48] AB, senza data e su carta intestata "Movimento futurista".

Ma in Archivio Bottai c'è anche un'altra lettera scrittagli da Marinetti circa un anno prima, nell'estate 1919, e che dice assai meglio quale probabilmente era lo stato d'animo di Marinetti nei confronti dell'ex discepolo:

> Caro Bottai,
> io odio tutti i pettegolezzi, che sono veramente il sudore dei passatisti.
> Ti so amico e ho una profonda amicizia per te. In quanto agli amici che io chiamo uterini, ho l'abitudine di dimenticare ciò che l'utero ispira e aspetto che riacquistino la loro franca virilità.
> Poiché il tema sembra ginecologico, aggiungo che fui molte volte attaccato da coloro che io avevo più o meno bene partorito.
> La mia istintiva e sistematica passione per il divenire dei giovani mi ha spinto spesso ad elettrizzare d'entusiasmo chi forse non era adatto. Questo, invece di essere elettrizzato totalmente, non ricevette scossa benefica che nella sua vanità. Da ciò, squilibrio e talvolta ferocia contro l'elettrizzatore.
> Tutto ciò mi lascia molto indifferente, come le masse di articoli ostili lanciati ogni giorno a me e al Futurismo sono tutti mossi da reazionarismo basso, o da piccole invidie personali.
> Molti si accaniscono con ferocia a ripetere che il Futurismo è morto. Sono semplicemente idrofobi al constatare che ben lungi daI morire, il Futurismo è più vivo che mai, dopo la guerra. Constatiamo ogni giorno la sua potenza vittoriosa, nel leggere in tutti i giornali del mondo discussioni sul Futurismo, che (come dichiarano gli stessi francesi chauvins) partorisce innumerevoli avanguardismi utili e anche infinite contraffazioni cretine.
> Ti prego di spiegare tutto ciò ai nostri amici.
> In autunno daremo un grande assalto d'idee e di opere — Chiarirò con un lungo manifesto la nostra fede di patriottismo rivoluzionario.
> Un affettuoso abbraccio
> F. T. Marinetti.[49]

I rapporti fra i due rimasero sempre cordiali,[50] ma ormai Bottai ha scelto definitivamente. Fra Marinetti e Gentile ha scelto il filosofo. Pro-

[49] *Ibid.*

[50] In AB c'è un'altra lettera che Marinetti scrisse a Bottai per ringraziarlo di avergli inviato il volume di poesia *Non c'è un paese.* È. *datata* "Milano 10-1-22". Dice:

"Caro Bottai,

Anzitutto i miei più fervidi rallegramenti e auguri di felicità.

Una settimana *fa,* in Riviera, ho avuto finalmente il tempo di leggere il tuo Non c'è un paese... con molto piacere e vario.

Certe liriche come Io non io, Cinte tesine, Non c'è un paese... mi piacciono. Ma sono veramente entusiasta di Stagioni, col bellissimo movimento:

prio nei giorni in cui riceve la lettera di Marinetti, Bottai scrive a Nelia di aver terminato l'articolo su Gentile, significativamente intitolato *Un maestro:* "Mi à fatto sudare parecchio, per trovare la giusta misura di fronte a un uomo di tale statura".[51]

Ma, oltre che Gentile, Bottai sceglie l'azione, giungendo così alla conclusione di una parabola formativa che farà di lui l'unico gerarca fascista che fosse anche, insieme, uomo di pensiero e uomo d'armi. Nel suo diario, alla data del 15 ottobre, troviamo la chiusa ideale di questa parabola, in una nota che addirittura esecra lo stato liberale, colpevole di non opporsi con abbastanza determinazione ai fascisti, anzi di fare complicità con loro; perché è la rivoluzione che Bottai vuole:

> La reazione d'un governo non può e non deve, in via logica, distinguere tra associazione e associazione, quando, con fini diversi ma con i medesimi mezzi extralegali sviluppano la loro attività. Tutti i fini sono, in fondo, permessi, finché rimangono nell'ambito dello statuto-teoria, ma quando lo statuto, il programma, sia che miri, per esempio, al comunismo, sia che miri al rafforzamento dello stato borghese, diventa azione e sbocca in fatti che non rientrano nella legge, il governo deve intervenire imparziale.
>
> L'omicidio politico è sempre un delitto, sia fatto in nome della patria che in quello dell'internazionale, di fronte al codice penale.
>
> Quindi dice il governo: "Amico, noi siamo associati in nome dell'attività — il nostro disordine mira all'ordine" — è ridicolo.
>
> Il governo à una logica sua ferrea cui non può derogare: la bomba dell'ardito non può avere per lui un valore ideale superiore al coltello d'un anarchico.
>
> Ma allora?...
>
> Allora, c'è una sola via: abbandonarsi tutti alla logica della violenza: sparare contro gli agenti dell'ordine: non deprecare le violenze dell'avversario.

La primavera, in piedi, in piedi!
di Invocazione dell'ombra (pag. 90) e ancor più di Città: Due tempi. Magnifica lirica.
Bravo! Di tutto cuore.
Aspettando il piacere di rivederti, un'affettuosa stretta di mano
F. T. Marinetti",
Da notare che "Città: 2 tempi"è una delle poche prose del volume. Ecco l'inizio:
"Facciamo, questa sera, una passeggiata fantastica, io e te, soli stando nella scatola isolante di questo salotto, così incastrato nella città grande e così lontano dal mondo.
C'è odor di volo in aria, un odore che slitta sulla tua pelle, colorandola di fuggevoli riflessi in delirio.
Tu vuoi viaggiare; anch'io. Facciamo un viaggio lungo tra le maraviglie più vicine"
(*Non c'è un paese*), cit., p. 45.

[51] LN, 29 agosto 1920.

> L'atteggiamento nazionalista è imbecille.
> Lo schifo dell'umanitarismo borghese è ridicolo.
> Il disordine in nome dell'ordine costituito è un controsenso vigliacco.
> Il disordine non può che volere il rovesciamento d'un ordine costituito per la creazione d'un nuovo ordine: ma questo nuovo ordine se c'è veramente, s'è ben chiaro nella mente dei politicanti, impone la violenza assoluta, perentoria, a fondo.[52]

In realtà nonostante queste teorizzazioni, Bottai fu forse il meno violento dei ras fascisti, e sempre ponendosi il problema di coscienza se quello che stava facendo era giusto: durante la marcia su Roma come il 25 luglio 1943.

Ma, per concludere il nostro discorso sul passaggio di Bottai da intellettuale futurista a uomo politico fascista, credo si possa dire che i documenti dimostrano in abbondanza che si trattò di un passaggio logico, naturale e perfettamente coerente. Futurismo e fascismo erano, nei rispettivi campi artistico e politico, atteggiamenti simili verso la vita, stati d'animo simili con radici comuni che però, dopo il loro rapido incrociarsi, non potevano che avere strade ed esiti diversi, proseguendo l'uno verso la conclusione della propria arte, l'altro verso la conquista dello stato. Bottai, più politico che artista, scelse la politica.

[52] DI, 15 ottobre 1920.

Bibliografia

Archivio Bottai (AB).
Diari inediti di Giuseppe Bottai, in Archivio Bottai (DI).
Lettere di Giuseppe Bottai alla fidanzata Nelia, in Archivio Bottai (LN).

"Il Popolo d'Italia".
"Il Tempo".
"L'Ardito".
"Roma Futurista".

Bottai G., *Non c'è un paese*, Casa editrice "La Costa Azzurra", San Remo 1921.
Carli M., *Giuseppe Bottai*, Pinciana, Roma 1928.
Guerri G. B., *Giuseppe Botte un fascista critico*, Feltrinelli, Milano 1976, (II ed).
Marinetti F. T., *Futurismo e fascismo*, Campitelli, Foligno 1924.
Marpicati A., *Con Bottai in guerra, 1917*, in "abc", 1° marzo 1959.

La politica culturale del fascismo,
le avanguardie e il problema del futurismo

Enrico Crispolti

Il tema che mi è stato proposto, "la politica culturale del fascismo, le avanguardie e il problema del futurismo" (e che svolgo attraverso l'indicazione delle linee portanti per una relativa ricerca), in certo modo permette di liberare zl mio discorso in questo convegno dalla necessità di intervenire ancora sulla questione dei rapporti fra futurismo e fascismo. E con mía soddisfazione, nel senso che già io stesso me ne sono occupato a suo tempo e non vorrei qui ripetermi; e d'altra parte sono qui presenti alcuni autori (da De Felice a De Maria, in particolare) che hanno costituito anche fonti per le mie riflessioni e i miei contributi di allora su tale questione, peraltro fondamentale.[1]

Dalla quale (se il futurismo fosse fascista, o meno) sono quindi lieto ora qui di escludermi, anche se devo notare che tale questione è ritornata recentemente sul tappeto, in tutta la sua banale brutalità, per un particolare modo di risposta della stampa, almeno nazionale, alla mostra veneziana *Futurismo & Futurismi* (e anche da parte di personaggi significativi), che ne ha riportato incredibilmente indietro l'impostazione di un'analisi corretta dei termini relativi. Intendo esattamente notare che, mentre qui nel convegno, come d'altra parte era abbastanza facile immaginare, il discorso scorre lucido e limpido, consequenzialmente rispetto a come era stato già da molti anni impostato rispetto alla realtà dei rapporti fra futurismo e fascismo, capita invece ancor oggi di leggere appunto in rapporto alla mostra veneziana di Palazzo Grassi, diversi articoli nei quali si seguita a parlare in termini di un'assimilazione "tout-court" futurismo-fascismo. E diciamo pure in discorsi svolti veramente al loro più basso livello.

La questione di tali rapporti, almeno per questo aspetto pubblicisti-

[1] Ricordo i miei testi: Il *"Secondo Futurismo" contro l'operazione "arte degenerata" in Italia,* in li *mito della macchina e altri temi del futurismo,* Celebes, Trapani 1969, pp. 580-843; *Appunti sui materiali riguardanti i rapporti tra futurismo e fascismo*, in Enrico Crispolti, Benhold Hinz, Zeno Birolli, *Arte e fascismo in Italia e in Germania,* Feltrinelli, Milano 1974, ripreso in *Storia e critica del futurismo*, Laterza, Roma-Bari 1986, pp. 183-224.

co, anche se certo non scientifico, resta più che mai dunque di fatto attuale, almeno per la necessità di tornare ancora una volta a proporlo nei suoi termini effettivi. Ed è quanto credo qui sia stato fatto finora molto bene, attraverso diverse delle relazioni svolte.

Un'attualità polemica

Ma il mio discorso, per il tema assegnatomi, sposta invece il problema da considerare da quello dei rapporti, soprattutto iniziali, fra futurismo e fascismo, a quello della collocazione del futurismo stesso al di dentro del quadro delle opzioni di politica culturale del fascismo, ormai regime affermato. Ove cioè non si tratta più tanto di eventuali rapporti in termini ideologici, cioè di presente o reali affinità, ecc. (che è il discorso variamente qui svolto da De Felice, De Maria, Gentile, Asor Rosa), quanto praticamente del grado di legittimazione del futurismo, e parallelamente delle altre avanguardie, entro la politica culturale fascista. Aprendo quindi il discorso ad un ampio confronto fra il grado di legittimazione raggiunto dal futurismo e quello raggiunto da ciascuna di tali altre avanguardie, al di dentro appunto del quadro complessivo di una notoriamente non unitaria politica culturale fascista.

E ciò se mi rallegra, in quanto mi spinge a dare subito al mio discorso un taglio un po' diverso evitando di riuscire meramente ripetitivo, rispetto anche allo stesso mio precedente lavoro, credo che comunque possa attribuire a questo mio discorso anche un'attualità particolare che qui può risultare in certo modo persino polemica, giacché lo sposta anche cronologicamente, portandolo nella sostanza a quando il fascismo, appunto ormai regime consolidato, comincia ad organizzare una propria politica culturale. Muovendo quindi, grosso modo, dalle prime avvisaglie a metà degli armi venti, il discorso riguarda infatti la seconda metà degli stessi venti e trenta, e, se vogliamo, anche l'inizio dei quaranta.

La sua possibile attualità polemica consiste nel fatto che un tale spostamento cronologico si scontra con un tipo dí taglio storico, e direi meglio anzi ancora con un tipo di mentalità che mi è sembrata serpeggiare anche nelle relazioni finora qui ascoltate (in fondo lo diceva anzi esplicitamente De Maria), la quale pretende di poter chiudere il discorso storico e critico sul futurismo praticamente intorno al 1920, almeno di chiuderlo sul terreno realmente creativo. Che è, d'altra parte il criterio che si riscontra anche nel taglio che si è data la mostra di Palazzo Grassi.

Credo che ciò avvenga sostanzialmente per trasmissione piuttosto inerte di un pregiudizio, che va invece ormai radicalmente contestato. Anzitutto, infatti, la vita complessiva del movimento continua, sia dopo il 1915, ritenuto un tempo conclusione creativa del futurismo, sia dopo il 1920. Il futurismo, bene o male, dopo il 1920 rimase un movimento organizzato (e sino sostanzialmente alla sua fine, cioè alla morte di Marifletti nel dicembre 1944). Pur con maggiore o minore tensione, il futurismo continua ad essere un movimento organizzato giacché dopo il 1920 non perde la propria coesione in quanto movimento, né vi subentra quella sorta di annéssione spontanea o di connessione puramente spirituale, grosso modo nella misura di una "scuola". Malgrado la dialettica interna indubbia, rimane un movimento convergente attorno al proprio "leader" carismatico.

Ma soprattutto un tale perdurante pregiudizio va contestato, in quanto, almeno nell'ambito corrispondente alle mie competenze specifiche, cioè relativamente alla vicenda delle arti figurative, non solo non esiste alcuna reale soluzione di continuità complessiva delle ricerche, ma anzi ne esiste una patente complessiva continuità. Di fronte all'evidenza della quale continuità appare assolutamente improponibile anzitutto una conclusione del futurismo tradizionalmente collocata al 1915-1916: opinione che pure è ritornata a circolare nel rigurgito di banalità reperibili in moltissime delle recensioni alla mostra di Palazzo Grassi. Una tale precoce conclusione non regge in quanto, benché nella documentazione esposta a Palazzo Grassi tutto sommato risulti molto mortificata, esiste in realtà una vicenda vivacissima del futurismo figurativo (e non soltanto figurativo) negli anni venti e trenta, intensa e automaticamente creativa e collegata con l'ulteriore avanguardia europea, cioè tutta una stagione nuova del futurismo, che è poi quella che quasi trent'anni fa io stesso ho chiamato "Secondo futurismo", con una formula che aveva anzitutto iI pragmatico senso di avvertire dell'esistenza appunto non solo di un "primo" futurismo, nei primi anni dieci, ma anche di un "secondo" nei venti e trenta. Proprio insomma per rompere il cerchio chiuso di un discorso sul futurismo inteso come esaurito a metà degli anni dieci, e concluso quasi burocraticamente con la morte di Boccioni e di Sant'Elia appunto nel 1916.[2]

Ed è appunto in questo più ampio e adeguato arco complessivo che, non soltanto secondo me, una impostazione metodologica della storio-

[2] *Appunti sul problema del "Secondo Futurismo" nella cultura italiana fra le due guerre*, in "Notizie", II, 5, Torino, aprile 1958, pp. 34-51; ripubblicato in *Il mito...,* cit., pp. 245-267; e in *Storia e..*-, cit., pp. 225-246.

grafia sul futurismo può oggi risultare correttamente pertinente, ed esaustiva.[3]

Tuttavia non mi pare che un tale tipo di metodologia sia ancora completamente acquisito. Anche se c'è un'ampia impostazione di lavoro concreto che su di essa implicitamente ormai si fonda in modo imprescindibile. Umberto Carpi, ricorda qui, per esempio, il futurismo giuliano. Ebbene a Gorizia è stata realizzata da Carpi stesso e da Bruno Passamani, una mostra eccezionale che è riuscita ad analizzare un episodio, un "luogo" del futurismo, tutto sommato certo non di grossa portata, anche sul piano creativo, lavorando in termini che sono esattamente quelli di rigore filologico che si chiedono oggi alla storiografia sia politica (il che appare ovvio) sia artistica (il che non lo è poi altrettanto).[4] Voglio dire, per intenderci, la metodologia che ha usato De Felice studiando analiticamente il fascismo, portata al livello appunto di studio delle arti figurative contemporanee. E, nel nostro caso, vuol dire studio del futurismo in tutti i suoi *ambiti* quali realizzazione di una volontà di "ricostruzione futurista dell'universo"; in tutti i suoi *tempi* diversi lungo appunto tre decenni; in tutte le diverse *posizioni*, che sono in realtà molto articolate al di dentro del futurismo come movimento; in tutti i molteplici *luoghi*, sul territorio nazionale, questione questa molto importante tra gli anni venti e trenta non solo relativamente alle arti figurative; infine in tutte le *connessioni*, appunto nel quadro delle avanguardie contemporanee non soltanto naturalmente italiane.

Legittimazione e consenso

Tornando dunque a considerare la collocazione del futurismo e delle altre avanguardie nel quadro della politica culturale del fascismo, posta la questione sul grado di legittimazione di ciascuna di tali posizioni d'avanguardia, il discorso si viene a caratterizzare esattamente anche sul grado di loro singola remissione eventuale, maggiore o minore, rispetto ad una complessiva strategia di consenso del regime. Cioè dell'eventuale situazione di collusione sia ideologica sia pragmatica tanto del futurismo quanto delle altre avanguardie rispetto alla politica culturale fascista. E quindi di conseguenza anche sul grado di autonomia creativa co-

[3] Come ho appunto ribadito nel taglio metologico di *Storia e...*, cit., al quale rimando.

[4] Cfr. *Frontiere d'avanguardia. Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia*, testi di Maria Masau Din, Bruno Passamani, Umberto Carpi, Peter Kreeie, Irina Subotié, Daniele Lombardi, Nicoletta Zar, catalogo a cura di Bruno Passamani e Umberto Carpi, Musei Provinciali, Gorizia, Palazzo Attems, febbraio-aprile 1985.

munque realizzato dalle singole avanguardie, nel quadro di una tale politica culturale, e in questo caso in quello specificamente relativo alla cultura figurativa, nella situazione italiana fra gli anni venti e trenta. Questi esattamente i termini dell'argomento che qui brevemente affronto.

Una tale legittimazione si verifica in concreto nel grado di riconoscimento e sostegno ufficiale rispetto alla *grande committenza* e alla presenza nelle *grandi manifestazioni espositive*. Una tale legittimazione non è infatti tanto ideologica quanto pragmatica. E questo vale sia per il futurismo quanto appunto per le altre avanguardie. D'altra parte, sostanzialmente, la politica culturale fascista nel suo complesso non mirava tanto a delle adesioni ideologiche, ma ad una sorta di consenso di fatto, dei singoli artisti (come d'altra parte dei singoli scrittori, ecc.). Riguardo all'arte e alla letteratura la politica culturale fascista nel suo sostanziale pragmatismo ha anzitutto evitato di impegnarsi ufficialmente nella definizione di una propria posizione estetica, quanto artistica; quindi insomma nella definizione dí una tipologia di poetica e di stilistica di arte fascista riconosciuta ufficialmente come tale.

E ciò, com'è noto, ben al contrario di quanto operato dal nazismo, che ha formulato con grande chiarezza e fermezza una propria radicale posizione nelle scelte artistiche e di cultura letteraria. E chi avesse voluto conoscerei modelli di un'arte nazista non aveva che da riferirsi a quella esemplificata a Monaco di Baviera nella mostra del luglio 1937 (*Grosse deutsche Kunstausstellung 1937*), accanto all'altra famosa mostra dell'"arte degenerata", la quale ultima nel giudizio dei nazisti era esattamente tutta l'arte contemporanea dall'espressionismo in poi. E si può ricordare che un tentativo analogo in Italia, come quello del quale si fece espressione il Premio Cremona (1939-1942), rimase un episodio marginale e contestato di fatto entro la politica stessa ufficiale del regime (da Bottai, anzitutto).[5]

In tale quadro di non scelta, quindi abbastanza probabilistico, ogni strategia risultava di carattere appunto sostanzialmente pragmatico. Cioè la politica culturale fascista, nel settore arti figurative, prendeva corpo e si sviluppava nel tessere rapporti, nello stabilire un tipo di committenza, che andava appunto dagli incarichi per opere murali agli acquisti di opere mobili, agli inserimenti nelle grandi iniziative espositive artistiche.

Fino poi anche a quel particolare importante tipo di committenza,

[5] Sul Premio Cremona cfr. *Il mito...,* cit., pp. 751-752; e anche il mio *Guttuso Crocifissione,* Accademia Editrice, Roma 1970; e Fernando Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 227-231.

che non è stato ancora esplorato sino in fondo nei risultati figurativi, rappresentata dalle grandi esposizioni merceologiche o tecnologiche, a cominciare se non altro da quella della Rivoluzione Fascista, la famosa mostra romana del 1932-33, che è risultata anzitutto un grande fatto di tecnica comunicativa, per la novità del discorso espositivo in termini plastico-visivi, e nella quale i futuristi (Prampolini e Dottori) hanno avuto un ruolo nettamente minoritario di fronte a Sironi e ad altri artisti del "Novecento", i quali tuttavia in tale occasione hanno subito una effettiva scossa di accelerazione di intensità comunicativa nell'allestire i loro padiglioni da giustificare che Marinetti e la pubblicistica futurista considerassero complessivamente la mostra di fatto una propria vittoria. E d'altra parte è noto che su un altro versante, certo non di simpatia per i futuristi, e cioè sul versante dell'architettura razionalista, Edoardo Persico e Giuseppe Pagano hanno sottolineato e poi ricordato l'importanza di novità dell'impianto di tale mostra, ritenuto tributario addirittura a proposizioni del costruttivismo sovietico (il che provocava attacchi da parte della destra culturale fascista).[6]

Committenza e organizzazione delle occasioni espositive

Sostanzialmente la politica culturale fascista mirava ad ottenere di fatto il consenso degli intellettuali, e dunque, nel settore arti figurative, che qui ci interessa, di artisti impegnati in posizioni di lavoro e di poetica fra loro diverse. Esattamente il consenso stimolato attraverso la committenza; che in realtà risultava assai largo, e aperto, senza indicazioni a favore appunto di una poetica particolare istituita come "arte fascista". A proposito della legge del 2 per cento, promulgata poi nel 1942, e tuttora in vigore, e conseguente ad un quadro di interessi di politica culturale soprattutto bottaiani (nell'ambito del quale quadro era stato istituito due anni prima, nel 1940, un "Ufficio per l'arte contemporanea"), Bottai stesso, allora ministro dell'Educazione Nazionale, avvertiva dalle colonne della rivista "Le Arti" (I, 4, Roma, aprile-maggio 1941), la rivista della Direzione generale Belle Arti, che raccoglieva a Roma le migliori intelligenze legate all'Amministrazione Belle Arti:

> Esigendo la collaborazione dell'artista nelle opere da tramandare al futuro, lo Stato assume direttamente la responsabilità di quell'arte, che ora soltanto possiamo, in senso più che cronologico,

[6] Cfr. Il *mito*..., cit., pp. 617-624.

> chiamare contemporanea: contemporanea, infatti, come la storia che lo Stato realizza e nella quale viviamo. Lo Stato, invece di promulgare i canoni astratti di un'arte ufficiale, proclama ufficiale, o — meglio — riconosce legittima sui proprio piano storico e sulla propria linea d'azione l'arte che si fa oggi in Italia dagli artisti italiani.[7]

Ma ciò presupponeva una condizione che a noi oggi appare assai particolare e rara: quella cioè della centralità dell'arte nella vita sociale italiana, in particolare negli anni trenta; insomma della centralità dei problemi e del destino dell'arte nella cultura sociale italiana del tempo. Raffaello Giolli nel 1935-36 poteva parlare di "arte all'ordine del giomo".[8]

Ed è in verità, per noi oggi, dico nella situazione della nostra frammentata società (ma non soltanto italiana) una condizione abbastanza incomprensibile, data, al contrario, la effettiva marginalità dell'arte nella nostra cultura sociale. I problemi relativi all'organizzazione della cultura artistica, o relativi alle nuove architetture pubbliche, in particolare questi ultimi sotto il profilo dell'impostazione urbanistica delle nuove città, erano allora questioni da porsi a livello nazionale di attenzione, sia istituzionale, sia di opinione pubblica. E così per esempio, le esposizioni sindacali, rilevante aspetto di attività culturale artistica organizzata, erano seguite dalla stampa nazionale con viva attenzione, al punto che "Il Tevere", o "La Tribuna", o "L'Impero", o "Il Messaggero" a Roma, o "L'Ambrosiano", o "Il Corriere della Sera", a Milano, o "Il Nazionale", a Torino, potevano recensire una sindacale siciliana.[9] La questione figu-

[7] L'Ufficio doveva costituire un supporto specifico, statale, ai problemi dell'arte contemporanea italiana, e realizzarne anche un'archiviazione documentaria. In un'intervista al "Corriere della Sera" del 24 gennaio 1940, lo stesso Bottai precisava: "Di tutte le mostre, dalle personali di provincia alle sindacali, alle intersindacali, alla Biennale, Triennale e alla Quadriennale, si terrà scrupolosamente nota in modo che al ministero non possa sfuggire quanto di vivo, soprattutto da parte dei giovani e dei giovanissimi, ciascuna mostra accoglie". Sull'Ufficio cfr. anche Marino Lazzari, *L'azione per l'arte*, Le Monnier, Firenze 1940, pp. 157-162; e Philip V. Cannistraro, La *fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Prefazione di Renzo De Felice, Laterza, Roma-Bari 1975, pp. 155-156.

[8] *L'arte all'ordine del giorno e l'arte per tutti* s'intitolava la premessa di un libro, avviato da Giolli nel 1935-36, ma non andato oltre l'inizio, e che doveva intitolarsi *Il riscatto dell'arte*. "L'ane all'ordine del giorno: a questo si deve anche noi venire", dice Giolli in apertura della lunga *Premessa, tesa a* ,sollecitare il riconoscimento della centralità anzitutto spirituale dell'arte, il cui sistema il suo volume avrebbe dovuto documentare in tutti i molteplici aspetti. "L'arte non è un bagaglio da salvare dal dimenticatoio o dalla tempesta. È una forma essenziale dello spirito. Lo spirito che l'ha uccisa è diventato muto e sordo; non altro che ventre. Quando si dice a un secolo, a uno stato, a un uomo che soltanto l'arte può eternarlo, si gioca un ricatto alla sua vanità. Si deve invece dire che soltanto nell'arte la vita salva il suo equilibrio e vince la sua realtà; la vita d'ogni stato, quella d'ogni uomo" (*L'architettura razionale*, antologia a cura di Cesare De Seta, Laterza, Roma-Bari 1972, pp. 157-158; *ibid ,* pp. 86-158 è riportata l'intera *Premessa*, seguita dal primo paragrafo del primo capitolo *L'arte per tutti*, pp. 159-168).

[9] Cfr. per esempio la bibliografia di un artista come Vittorio Corona, futurista nella seconda metà degli anni venti, in Enrico Crispolti, *Vittorio Corona attraverso il futurismo*, Celebes, Trapani 1978; e *Vittorio Corona*, a cura di Eva Di Stefano, Museo Civico di Gibellina, Sellerio, Palermo, maggio-giugno 1985.

rativa rivestiva insomma grossa importanza nel contesto culturale sociale italiano fra le due guerre.

In una tale impostazione pragmatica di politica culturale, il fascismo ha tentato di dare alla cultura figurativa nazionale una impostazione organizzata riordinando in particolare i grandi enti espositivi: dalla Quadriennale romana, allora creata, e che inizia la propria attività nel 1931, massima rassegna nazionale, anzi "d'arte nazionale", alla Biennale veneziana, che dal 1895 veniva rinnovando il proprio tipico taglio internazionale, alla Triennale di Milano, erede delle Biennali e Triennali di Monza (dal 1923), dedicata all'architettura e alle "arti applicate", sempre operando in un orizzonte internazionale, e che appunto a Milano dal 1933 veniva ad avere nel Palazzo dell'Arte la sua nuova sede.[10] La Quadriennale romana costituiva in realtà appunto a livello nazionale, il vertice di una piramide alla base della quale era, da metà degli anni venti, l'attività espositiva del Sindacato Fascista Belle Arti, articolato in diversi progressivi livelli, provinciale, poi interprovinciale e interregionale, e infine nazionale. La prima esposizione del Sindacato Nazionale ha avuto luogo a Firenze nel 1933.

Si trattava dunque di un riordinamento organico, articolato su un duplice registro: un livello maggiore, costituito appunto da Quadriennale Romana, Biennale veneziana, e Triennale milanese; e un livello minore locale, assai diramato e attivo, costituito dalle annuali mostre dei Sindacati provinciali, e da quelle periodiche, in cicli più lunghi, dei Sindacati interprovinciali, interregionali e infine nazionali. Va sottolineato in proposito che il lavoro del Sindacato risultava così capillare sul territorio nazionale da costituire per gli artisti una trama di appuntamenti di affermazione a livelli progressivi. E oggi è impensabile studiare l'arte italiana fra le due guerre prescindendo dai cataloghi delle Sindacali locali e nazionali. La partecipazione alle quali d'altra parte risultava aperta a tutte le correnti, come del resto la stessa Quadriennale nazionale.

Dal 1934 oltre alle Sindacali, aperte ad artisti affermati quanto a giovani, specificamente per questi ultimi viene offerta un'ulteriore occasione con le mostre d'arte nell'ambito dei Littoriali.[11]

Ma un cospicuo aspetto del pragmatismo di un tale disegno di politica culturale basata sul consenso è rappresentato appunto sia dalle esposizioni tematico-ideologiche, o merceologiche, o materiologiche, sia dall'incarico per grandi imprese figurative, murali.

[10] Sulla Biennale cfr. Ivana Mononi, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, Edizioni La Rete, Milano 1957; e Paolo Rizzi, Enzo Di Martino, *Storia della Biennale 1895-1982*, Electa, Milano 1982; e sulla Triennale, Anty Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978.

[11] Manca una ricostruzione adeguata dell'articolata attività espositiva periferica e centrale del Sindacato Fascista Belle Arti.

L'insieme delle *iniziative espositive* negli anni trenta è assai cospicuo, secondo un preciso intento di coinvolgimento comunicativo di massa. S'è già ricordata la *Mostra della Rivoluzione Fascista* realizzata nel 1932-33 (esattamente, com'è noto, dal 28 aprile 1932 al 21 aprile 1933) a Roma nel Palazzo delle Esposizioni, rilevante appunto come primo episodio in Italia di una esposizione di carattere ideologico il cui contenuto risultasse plasticamente visualizzato in termini di forte efficacia comunicativa, emotiva, coinvolgendovi nell'impresa artisti come Mario Sironi (che vi fa la parte del leone), Achille Funi, Domenico Rambelli, Mino Maccari, Amerigo Bartoli, Giannino Marchig, Arnaldo Carpanetti, Esodo Pratelli, Marino Marini, Leo Longanesi, Publio Morbiducci, Enrico Paulucci, Antonio Barrera, Antonio Santagata, di ambito "novecentesco", e Marcello Nizzoli, dal fronte del "design" razionalista, e i soli Enrico Prampolini e Gerardo Dottori fra i futuristi, e architetti come i razionalisti Adalberto Libera, Giuseppe Terragni, e ancora Antonio Valente, autori di sale, nel quadro di una regia appunto di Mario Sironi, e di un intervento architettonico sulla facciata stessa del Palazzo, trasformandolo completamente, di Mario De Renzi e dello stesso Libera.[12] Delle numerose altre ricordiamone soltanto le maggiori. Nel 1928 a Torino, al Parco del Valentino, si svolge l'*Esposizione del decennale della Vittoria*, contenente, fra l'altro, il padiglione "Futurismo" progettato da Prampolini, e quello delle Comunità Autonome Artigiane, di Alberto Sartoris, e complessivamente realizzata sotto la direzione architettonica del razionalista Giuseppe Pagano; significativa tuttavia soprattutto più negli impianti architettonici edilizi che nella strategia comunicativa degli allestimenti. La quale si fa invece sensibile nel 1935 sempre a Torino nella significativa *Mostra del naturismo*, ove in una regia architettonica ambientale di Nicola Mosso, vicino ai futuristi, lavorano con notevole inventività í futuristi torinesi Nicolaj Diulgheroff, Fillia, Pippo Oriani, Ugo Pozzo, Mino Rosso, Armando Dal Bianco, Elia Vottero, Franco Costa.[13] Nel 1937 un interessante impianto d'ambientazione

[12] Cfr. *Mostra della Rivoluzione Fascista, I Decennale della Marcia su Roma*, guida storica a cura di Dino Alfieri e Luigi Freddi, Partito Nazionale Fascista, Roma 1933. t significativo che il testo introduttivo a questo catalogo *Mussolini e la rivoluzione* non citi in alcun modo il rapporto con Marinetti e i futuristi (pp. 7-37); e che il "contributo del futurismo alla causa dell'intervento", nel conflitto mondiale, sia appena ricordato nella Sala B (p. 92), e nella Sala F siano appena citati "i futuristi" fra coloro che "convergono subito verso il fascismo" (p. 122), e fra i partecipanti allo scontro di Via Mercanti il 15 aprile 1919, a Milano, e al susseguente assalto alla sede dell'"Avantil" (pp. 123, 126). Una qualche attenzione è comunque dedicata ai due impegnati pannelli di Prampolini nella stessa Sala F, dedicati Il *15 aprile 1919* e ad *Arditismo e futurismo* (pp. 123-124).

[13] Cfr. *Ricostruzione futurista dell'universo*, a cura di Enrico Crispolti; Mole Antorielliana, Torino, giugno-ottobre 1980, p. 540; ed Ezio Godoli, *Guide all'architettura moderna. . Il futurismo*, Laterza, Roma-Bari 1983, pp. 175-180.

espositiva si registra nella *Mostra coloniale,* a Como, a Villa Olmo, che vede impegnati alcuni architetti razionalisti anche giovani (come Ico Pa- risi, Fulvio Cappelletti, Silvio Longhi) accanto a ingegneri e a pittori "concretasti" (come Mario Radice e Manlio Rho).[14]

Nel 1939 ha luogo a Roma la *Mostra del minerale*, che vede coinvolto, fra gli altri numerosi artisti, Prampolini: zl quale è presente con interventi di ampio respiro spaziale anche nel Padiglione dell'Elettronica, a Napoli, alla Triennale d'Oltremare, nel 1940 (collaborandovi con Tullio d'Albisola). Ma la stessa *E. 42*, fra il 1937 e il 1942, è una grande occasione di committenza, sia progettuale (vi è coinvolto nuovamente Prampolini, come lo stesso Tullio d'Albisola), sia a livello di realizzazioni nel contesto edilizio (fra i futuristi vi sono interessati Prampolini stesso e Depero).

Le grandi opere

L'altro rilevante aspetto di committenza (preminente sostanzialmente sulla committenza spicciola costituita dall'acquisto di singole opere mobili) è costituito appunto dagli *interventi di artisti plastici in contesti edilizi di ampio respiro*. La grande prova era avvenuta nella V Triennale milanese del 1933 per iniziativa di Mario Sironi stesso. Nel vivo di un'intensa pubblicistica a favore del muralismo (da Sironi medesimo con un intervento nel 1932, al giovanissimo Corrado Cagli con uno scritto del 1933, al *Manifesto della pittura murale* del medesimo Sironi, ma firmato anche da Massimo Campigli, Carlo Carrà e Achille Funi, sempre nel 1933), presentando la Triennale, una grande gamma di soluzioni murali, in prevalenza naturalmente pittoriche (in particolare di Carlo Carrà, Giuseppe Usellini, Corrado Cagli, Alberto Salietti, Achille Funi, Massimo Campigli, Gabriele Mucchi, Romeo Borra, Carlo Barbieri, Cristoforo De Amicís, Raffaele De Grada, e come futuristi di Enrico Prampolini e Fortunato Depero), ma anche plastiche (Arturo Martini e Marino Marini).[15]

[14] Cfr. Aurelio Moro, *Celebriamo la vittoria imperiale;* e Raimondo Colino Pansa, *La Mostra Coloniale*, in "Broletto", Como, II, 17, maggio 1937, pp. 2-17.

[15] L'articolo di Mario Sironi, *Pittura murale,* apparso in "Il Popolo d'Italia", Milano, 1[0] gennaio 1932, è stato ripreso in "L'Arca", aprile 1932, in "Domus", maggio 1932, in "Corriere Padano", Ferrara, 17 maggio 1932; ed è ripubblicato in Mario Sironi, *Scritti editi e inediti,* a cura di Ettore Carnesasca, con la collaborazione di Claudia Gian Ferrari, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 111-115. Il testo di Corrado Cagli, *Muri ai pittori*, apparso in "Quadrante", I, 1, Milano, maggio 1933, è ripubblicato in *Il Cagli romano, anni Venti-Trenta*, Palazzo Pubblico, Magazzini del Sale, Siena, 19 luglio - 30 settembre 1985, Electa, Milano 198.5, pp. *74-75* (pubblicato anche come volume: *Cagli e la "Scuola di Roma" 1927-1938*, Electa, Milano 1985), Il *Manifesto della pittura murale*, pubblicato in "La Colonna", dicembre

Lo strumento di sistemazione legislativa della committenza pubblica arriva appunto soltanto nel 1942 con la legge del 2 per cento, che prevedeva, com'è noto, la destinazione di una tale percentuale per interventi artistici nell'insieme della spesa relativa alla costruzione di edifici pubblici. Ma la committenza pubblica precede ampiamente la legge, ed è una committenza capillare sul territorio nazionale, giacché non interessa soltanto le grandi imprese del regime, ma anche occasioni più circoscritte, relative ad un singolo edificio (per esempio della GIL), né soltanto dunque in grandi città, ma anche in centri intermedi o minori e periferici. La legge rappresenta il traguardo del disegno di Bottai di una sistemazione professionale del rapporto fra artista e Stato. Nella prefazione al libro di Marino Lazzari *L'azione per l'arte* il ministro scrive:

> Nel regno dell'arte moderna E...] tutto è questione d'azione. È. soltanto con l'agire, per dare prima, violando la più liberale delle libertà individuali del liberalismo, un ordine professionale e sociale agli artisti, poi, con la disciplina sindacale delle mostre, un ordine tecnico alle loro manifestazioni, che lo Stato fascista à provocato un'aspirazione a un ordine artistico in cui s'à da scorgere il primo atteggiarsi di una vera e propria politica delle arti. Una politica che è appena sul nascere; che è, per ciò, al contrario dell'altra relativa all'arte antica, tutto un fermento di novità; che è, appunto per ciò, la vera politica delle arti, quella che un'amministrazione delle arti, degna del suo alto compito, deve ritenere la più sua, la più confacente alla sua natura, la politica delle politiche, nella quale in definitiva tutta l'azione per l'arte, ivi compresa l'antica, confluisce a giustificarsi nella civiltà attuale della nazione.

Se la legge del 2 per cento avrebbe dovuto sistematizzare il rapporto della committenza pubblica con gli artisti, l'Ufficio per l'arte contemporanea avrebbe stimolato e documentato l'attività in tutti i suoi aspetti.[16]

1932, è pure ripubblicato in M. Sironi, cit., pp. 155-157. Vi si propone il muralismo nella *sua* stilizzazione mitopoietica come arte popolare fascista. "Dalla pittura murale sorgerà lo 'Stile Fascista', nel quale la nuova civiltà si potrà identificare. La funzione educatrice della pittura è soprattutto una questione di stile. Più che mediante il soggetto (concezione comunista), è mediante la suggestione dell'ambiente, mediante lo stile che l'arte riecirà a dare una impronta nuova all'anima popolare". Sugli affreschi nella Triennale del 1933, cfr. *La V Triennale di Milano*, numero speciale de "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", Milano, agosto 1933, pp. 11-64; e Giovanni Anzani, Luciano Caramel, *Pittura moderna in Lombardia 1900-1950*, Cariplo, Milano 1983, pp. 199-208 (testo di Anzani). Per l'ulteriore problematica del rapporto collaborativo architettura - arti figurative è stato importante il Convegno Volta a Roma nell'ottobre 1936. Cfr. in proposito, *I rapporti dell'architettura con le arti decora. tive al VI Convegno Volta*, in "Rassegna di Architettura", novembre 1936. Sul problema del moralismo negli armi trenta, cfr. anche 1935. *Gli artisti dell'Università e la questione della pittura murale*, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Palazzo del Rettorato, 28 giugno - 31 ottobre 1985, Multigrafica Editrice, Roma 1985.

[16] Cfr. M. Lazzari, *L'azione*…, cit., p. VII; e cfr. nota *7*.

Opzioni e privilegi di una non scelta

In un tale quadro di iniziative, nel discorso che qui svolgo, il quesito che si pone è appunto quello relativo al *livello di legittimazione* ricevuto dal futurismo rispetto alle altre avanguardie, e di conseguenza anche relativo al livello di legittimazione ricevuta dalle altre situazioni dell'avanguardia artistica italiana del tempo. La legittimazione si verifica concretamente nel grado di presenza, di filtrazione direi, anzitutto dei futuristi (ma appunto anche degli altri) entro un tale indubbiamente assai organizzato ordinamento istituzionale dell'arte in Italia, fra le due guerre.

Le opzioni culturali fasciste, s'è detto, non si risolveranno in una scelta precisa di campo. Si sono tuttavia verificati momenti nei quali occasionalmente una tale scelta è sembrata invece manifestarsi, sia pure senza che ciò comportasse azioni censorie verso posizioni diverse e contrarie. In effetti si può notare nella politica culturale fascista, relativamente al settore figurativo, qualcosa come un passaggio da una *politica di posizioni,* quale si è verificata negli anni venti, ad una *politica di istituzioni*, quale si è verificata alla fine degli anni venti e lungo i trenta. Nella politica culturale fascista relativa alle arti figurative non si sono mai comunque in effetti verificate scelte di posizioni definitive, scelte che non risultassero sostanzialmente occasionali. Si possono certamente infatti individuare momenti nei quali la scelta ideologica ufficiale cade su una posizione di ricerca artistica che sembrava in qualche modo più opportunamente corrispondervi, e che diviene momentaneamente dunque la prescelta. Ma ciò appunto risulta sempre episodico, e sempre occasionale; ed accade a livelli diversi e circoscritti, scissi da un disegno complessivo di opzioni definitive, che mai in effetti appunto si verificavano come tali.

Così non v'è dubbio che quando Mussolini inaugura a Milano, il 26 marzo 1923, alla Galleria Pesaro (luogo ove esponevano abitualmente in quegli anni anche i futuristi), la mostra dei *Sette Pittori Italiani*, che daranno poi vita al "Novecento Italiano", sempre a Milano (Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Emilio Malerba, Pietro Marussig, Ubaldo Oppi, e Mario Sironi), si trattò di un'indicazione di scelta ufficiale abbastanza precisa. Confermata del resto dalla presenza dello stesso Mussolini, il 15 febbraio 1926, sempre a Milano, all'inaugurazione della *Prima mostra del Novecento italiano*, quando nelle parole del capo del governo fascista (come le riporta "Il Popolo d'Italia", Milano, 16 febbraio 1926) si profila quasi l'identificazione di uno stile nuovo con una sorta di moralità nuova.

> Questa pittura, questa scultura si diversifica da quella immediatamente antecedente in Italia. Ha un suo inconfondibile sigillo. Si vede che è il risultato di una severa disciplina interiore. Si vede che non è il prodotto di un mestiere facile e mercenario, ma di uno sforzo assiduo, talora angoscioso [...] la pittura e la scultura qui rappresentate sono forti come l'Italia d'oggi è forte nello spirito e nella volontà. Difatti nelle opere qui esposte vi colpiscono questi elementi caratteristici comuni: la decisione e la precisione del se-_ gno, la nitidezzza e la ricchezza del colore, la solida plasticità delle cose e delle figure.[17]

Certo il "Novecento Italiano" si candida allora per essere riconosciuto (in un certo senso lo è anche: naturalmente attraverso l'azione mediatrice di Margherita Sarfatti, che aveva presentato il gruppo dei sei — Oppi vi esponeva isolato — nella Biennale veneziana del 1924), come la posizione di ricerca più rappresentativa o più gratificata dal regime. E il "Novecento Italiano" arriva appunto alla Biennale di Venezia nel 1924, cioè praticamente subito dopo la sua aggregazione e costituzione; mentre i futuristi arrivano ufficialmente alla Biennale soltanto nel 1926, sedici anni dunque dopo i primi manifesti dei pittori futuristi, e fuori del Padiglione italiano: profittando infatti dell'assenza dei sovietici, cioè del fatto che il padiglione dell'URSS fosse vuoto e quindi potesse essere altrimenti utilizzato. Una tale sfalsatura temporale è già abbastanza indicativa non solo del diverso grado di legittimazione, ma anche della notevole difficoltà politica e culturale incontrata dal futurismo, negli anni venti non meno che nei dieci, nel quadro ufficiale della cultura italiana

Un altro esempio di scelta da parte del regime potrebbe essere rappresentato dalla fortuna ufficiale del piacentinismo in architettura, in particolare nel segno quasi sempre nefasto lasciato nel centro storico di numerose città italiane (da Milano a Brescia, da Genova a L'Aquila, a Bolzano). E tuttavia lo stesso piacentinismo comporta infine un compromesso interno verso il modernismo razionalista, necessario per la stessa continuità di retorica autocelebrativa della committenza di regime (e che dunque non è soltanto compromesso di stile, ma compromesso politico). Comunque, se Marcello Piacentini poté fare la parte del leone, nella committenza pubblica maggiore, architettonica quanto urbanistica, in Italia fra le due guerre, ma in particolare negli anni trenta, in realtà anche gli stessi architetti razionalisti raggiunsero in diversi casi un tra-

[17] Il testo de "Il Popolo d'Italia" è ripubblicato in Rossana Bossaglia, *Il "Novecento italiano" Stoni, documenti, iconografia*, appendici di Claudia Qin Ferrari e di Marco Lorandi, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 96-98.

guardo di reale committenza: ricordo in particolare il caso forse più clamoroso, quello della costruzione della Casa del Fascio da parte di Giuseppe Terragni a Como, nel 1932-36. Ma si potrebbe citare subito naturalmente anche l'esempio di urbanistica razionale del piano di Sabaudia, di Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato, e Alfredo Scalzelli, realizzato nel 1933-34.[18]

Tipico esempio invece di non scelta, se non solo occasionale, ma anche parziale (non definitiva, né esclusiva, dunque) da parte del regime fascista, nel settore della cultura artistica è il caso della contrapposizione fra il Premio Bergamo e il Premio Cremona, fra fine degli anni trenta ed esordio dei quaranta. Il Premio Cremona, patrocinato da Roberto Farinacci e dal suo foglio cremonese "Il Regime Fascista", costituiva un tentativo, peraltro piuttosto isolato, di importare i modelli culturali nazisti, cioè di una ripresa di un verismo totalmente accademico, nell'arte italiana ufficializzandoveli. Era una posizione tipicamente della destra fascista, alla quale si opponeva la posizione, "di sinistra" di Bottai, in particolare, con il forte sostegno al Premio Bergamo, attraverso il quale risultava veicolata tutta la variegata situazione di ricerca di quella che possiamo ben chiamare la "generazione in rivolta" emergente negli anni trenta, che veniva a rappresentare allora il fatto nuovo, non solo generazionale, nell'arte italiana.

Ed era la generazione che trovava il proprio spazio di espressione e di dibattito sulle colonne della rivista bottaiana "Primato", pubblicata a Roma (1940-43). È. la situazione, articolatasi in numerosi gruppi fra lo scorcio degli anni venti e i trenta, alla quale darà, com'è noto, definitivamente voce unitaria la rivista "Corrente di Vita Giovanile" a Milano, fra il 1938 e il 1940.

"Corrente" risultava dialetticamente legata ai maggiori esponenti del lirismo nato negli anni trenta dall'esperienza neoquattrocentesca del "Novecento Italiano" (da Carrà a Tosi, da Pietro Marussig ad Arturo Martini, presenti nella prima mostra nel marzo 1931); mentre è distante e polemica rispetto ai futuristi. D'altra parte appunto in una mostra come quella della Rivoluzione nel 1932-33 era trionfato proprio, con quelli che erano stati i suoi uomini, s'è detto, il "Novecento Italiano", Sironi in testa, mentre i futuristi vi erano rimasti molto marginalizzati (presenti i soli Prampolini e Dottori, s'è detto). Benché appunto l'impianto nuovo (riconosciuto da Persico e Pagano) dell'impostazione

[18] Sulla Casa del Fascio, cfr. *Documentario sulla casa del Fascio di Como*, in "Quadrante", 35-36, Milano, ottobre 1936. Su Sabaudia, cfr. Giuseppe Pensabene, *Sabaudia,* in "La Casa Bella", 70, Milano, ottobre 1933; *e* Luigi Piccinato, *Significato urbanistico di Sabaudia*, in "Urbanistica", 1, Roma 1934.

espositiva facesse cantar vittoria ai futuristi stessi. Come si vede i futuristi incontravano difficoltà di poetica quanto difficoltà politiche.

Le diverse posizioni nell'avanguardia artistica italiana fra le due guerre

Bastino questi pochi esempi per dare un'idea sia della complessità del panorama delle *diverse posizioni di ricerca,* sia dell'ampiezza di oscillazione nelle scelte da parte del regime rispetto dunque a posizioni anche diverse. Posizioni attraverso le quali si definivano i termini dei rapporti intessuti dalle diverse situazioni dell'avanguardia italiana fra le due guerre: intendo, sia il rapporto rispetto alla politica ufficiale del regime, sia il rapporto di dibattito interno, fra le diverse posizioni stesse dell'avanguardia.

Consideriamo dunque brevemente tali diverse posizioni costituenti il quadro dell'avanguardia artistica italiana fra le due guerre (praticamente cioè dall'inizio degli anni venti all'inizio dei quaranta), esaminandole appunto tanto nei rapporti fra loro, di consenso o di contrapposizione reciproca, quanto nel grado di legittimazione ufficiale di ciascuna. Quest'ultima realizzabile esattamente attraverso la verifica della misura di presenza di esponenti di ciascuna di tali posizioni di ricerca nel quadro delle iniziative promosse dalla politica culturale fascista.

Anzitutto il Movimento futurista. Il quale, va detto subito, se è legittimato nel senso di ufficialmente riconosciuto, e che fruisce anche di situazioni di commíttenza, di fatto risultanti tuttavia sostanzialmente molto limitate, è in una condizione in realtà non confrontabile rispetto agli agi e alle gratificazioni ufficiali delle quali godono, attraverso una ben altra committenza, gli uomini del "Novecento Italiano".

Il futurismo e le sue difficoltà politiche e poetiche

Quella del *futurismo è* una posizione tutto sommato complessivamente piuttosto sopportata che non esaltata, dal punto di vista ufficiale. Difesa strenuamente da Marinetti, attraverso la rivendicazione, di fronte al fascismo quale imperante regime burocratico-statalista, di una originaria sua dimensione rivoluzionaria, e dunque con una nostalgia profonda, che diventa alla fine mera utopia, rispetto alla possibilità che il fascismo stesso riesca a riattingere la carica "diciannovista", appunto rivoluzionaria. Ed è questa una posizione, del futurismo rispetto al fascismo, ricorrente in fondo costantemente dal 1923-24, cioè dal manife-

sto marinettiano *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani - Manifesto al governo fascista*, dell'inizio del 1923 (pubblicato in "Futurismo", 5, Roma, 1° marzo 1923, e in "Noi", II s., I, 1, Roma, aprile 1923) e dalle affermazioni e dai richiami di Marinetti a Mussolini nel Congresso futurista milanese del 1924, fino allo scontro, tra fine 1938 e inizio del 1939, nel quadro della battaglia futurista per rintuzzare i tentativi dei fascisti più reazionari di una edizione italiana nell'operazione "arte degenerata" nazista.

Nell'occasione delle onoranze nazionali a Marinetti e del Congresso futurista a Milano il 23 e 24 novembre 1924 il "leader" del futurismo si rivolge al fascismo richiamandosi al "meraviglioso animo diciannovista" (dopo aver avanzato l'anno prima al governo fascista precise richieste di carattere provvidenziale professionale).[19] D'altra parte nel 1924 nel volume *Futurismo e fascismo* (Campitelli, Foligno) Marinetti precisa i ruoli in certo modo paralleli ma diversi dei due movimenti: l'uno optante ormai per una scelta essenzialmente artistica ("movimento artistico e ideologico"), l'altro essenzialmente politico.

> Il fascismo opera politicamente, cioè nell'ambito della nostra sacra penisola che esige impone limita vieta. Il futurismo opera invece nei domini infiniti della pura fantasia, può dunque e deve osare osare osare sempre più temerariamente. Avanguardia della sensibilità artistica italiana, è necessariamente sempre in anticipo sulla lenta sensibilità del popolo. Rimane perciò spesso incompresa e osteggiata dalla maggioranza che non può intendere le nostre scoperte, la brutalità delle nostre espressioni polemiche e gli slanci delle nostre intuizioni.[20]

Il futurismo dunque accetta la situazione del regime, ma si ritaglia un proprio spazio di inalienabile libertà di ricerca artistica. Nella volontà di non essere emarginato di fronte al regime, che toglie naturalmente ogni spazio politico, Marinetti gioca allora del tutto appunto la carta dell'arte, rispetto alla delusione per l'impossibilità ormai di giocare la carta della politica che i futuristi avevano tumultuosamente esibito dal 1909 al 1920. Il Congresso milanese del 1924, i cui interventi furono appunto orientati sostanzialmente su problemi di creatività, come ha sottolineato opportunamente Claudia Salaris, "serve a schierare le file dell'esercito marinettiano", e a rinserrarle. Nella vita politico-civile

[19] Sol Congresso del 1924, cfr. Mino Somenzi, *Difendo d futurismo*, A.R.T.E., Roma [1937], pp. 117-124; e Claudia Salaris, *Storia del futurismo*, Editori Riuniti, Roma 1985, pp. 136-141.

[20] Ripubblicato in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Prefazione di Aldo Palazzeschi, Introduzione, testo e note *di* Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1968, pp. 430, 432.

"Marinetti teme di essere emarginato per questo vuole presentarsi al regime come capo d'una grande organizzazione artistica e non politica".[21]

D'altra parte occorrerà rifarsi a quanto scriveva lucidamente Giuseppe Prezzolini in un articolo piuttosto noto del 1923, se si vuole comprendere meglio la natura del contrasto che comunque permaneva anche, come nel 1924, dopo un riavvicinamento succeduto, a sua volta, alla rottura fra Marinetti e Mussolini in occasione del II Congresso fascista, a Milano, il 24 e 25 maggio 1920 (rottura tanto più significativa giacché avvenuta, com'è del resto ben noto, subito dopo l'intenso rapporto in occasione delle elezioni politiche del 1919, e la partecipazione di Marinetti e alcuni altri futuristi alla fondazione dei Fasci di combattimento). E per Prezzolini la questione si poneva in termini di effettiva inconciliabilità.

Concludendo quel suo articolo *Fascismo e futurismo,* in "Il Secolo" del 3 luglio 1923, scrive infatti:

> come possa l'arte futurista andare d'accordo con il fascismo italiano, non si vede. C'è un equivoco, nato da una vicinanza di persone, da una accidentalità di incontri, da un ribollire di forze, che ha portato Marinetti accanto a Mussolini. Ciò andava bene durante iI periodo della rivoluzione. Ciò stona in un periodo di governo. Il fascismo italiano non può accettare il programma distruttivo del futurismo, anzi deve, per la sua logica *italiana*, restaurare i valori che contrastano al futurismo. La disciplina e la gerarchia politica, sono gerarchia e disciplina anche letteraria. Le parole vanno all'aria quando vanno all'aria le gerarchie politiche. Il fascismo, se vuole veramente vincere la sua battaglia, deve ormai considerare come assorbito il futurismo in quello che il futurismo poteva avere di eccitante, e reprimerlo in tutto quello che esso conserva ancora di rivoluzionario, di anticlassico, di indisciplinato dal punto di vista dell'arte.[22]

Ove è anche una tempestiva avvertenza sulla logica politica di quel momento di effettiva opzione culturale ufficiale fascista a favore del "Novecento Italiano", innanzi ricordato, momento che collima cronologicamente con l'articolo di Prezzolini, e si conferma poco dopo nelle ulteriori attenzioni mussoliniane per il movimento coordinato dalla Sarfatti. Una notazione acuta, questa prezzoliniana, da contrapporre una volta per tutte alle facili assimilazioni futurismo-fascismo, anche oggi

[21] C. Salaris, *Storia...*, cit., p. 137.

[22] Ripubblicato nella raccolta *Maritami e il futurismo*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano 1973, pp. 286-291.

appunto banalmente ricorrenti sulla stampa quotidiana e periodica, d'attualità.

D'altra parte è assai significativo che in quel Convegno di intellettuali fascisti, a Bologna, il 29-30 marzo 1925, ove venne a delinearsi l'ambizione fascista per una politica culturale, siano prevalse, contro le speranze dei futuristi, proprio le presenze di intellettuali accademici, egemonizzati da Giovanni Gentile, che del Convegno fu il presidente. Così che vi rimasero di fatto marginalizzate le proposte concrete di Marinetti per l'istituzione di una "Camera degli artisti", verso la costituzione di una Banca degli artisti, e di una "Società degli Autori", a garanzia dei diritti degli scrittori. Contro una tale politica di recupero di esponenti di una cultura "passatista" e di sostanziale "agnosticismo intellettuale" della politica culturale del regime, i futuristi combattono una loro battaglia rivendicando nel nuovo Stato il loro particolare ruolo di novatori. Scriveva, per esempio, Mario Carli nel dicembre 1926 in "L'Impero": "Libro moschetto, una formula. Ma quale libro? ecco il modo fondamentale di presentare il problema. Il libro purchessia, la cultura purchessia, non l'avrebbero accettati neppure le epoche più sbiadite della mediocrazia liberale" (*L'equivoco intellettuale del fascismo*, in "L'Impero", Roma, 15 dicembre 1926).[23]

Ed è una polemica significativa per una nostra verifica del grado di legittimazione del futurismo nel quadro di una nascente configurazione di politica culturale fascista nella seconda metà degli anni venti: la quale polemica approda, verso la fine degli anni venti, in particolare nel volume organizzato nel 1927 redazionalmente da Fillia, ma a più voci (da Marinetti a Carli, da Balla a Dep ero, a Prampolini, a A. G. Bragaglia, a Dottori), *Arte fascista* (Edizioni Sindacati Artistici, Torino), nella richiesta di riconoscere il futurismo come stile proprio del fascismo, sostanzialmente cioè come arte di stato, arte del nuovo stato.[24]

[23] Ripubblicato in *Arte fa cista* [a cura di Fillia], Edizioni Sindacati Artistici, Torino [1927], pp. 49-53 (sulla datazione del volumetto — ora in reprint in *Manifesti futuristi 1909-1944*, a cora di Luciano Caruso, Coedizioni SPES-Salimbeni, Firenze 1980, n. 393 — cfr. E. Godoli, *Guide*..., cit., p. 53, nota 111).

[24] Scrive Fillia: "Per raggiungere uno 'stile' fascista bisogna imporre l'arte futurista che contiene tutte le possibilità e le capacità essenziali e che raccoglie un numero sempre più vasto di giovani. Ogni altra manifestazione è un residuo di antiche mentalità, in contrasto con lo spirito giovane, moderno, veloce, innovatore, ottimista e meccanico del fascismo italiano che svolge il proprio formidabile lavoro per una finalità di espansioni, di concorrenze e di vittorie tipicamente futuriste" (*Arte fascista*…, cit., p. 10).

Consensi e polemiche dei futuristi

In realtà la questione dell'"arte di stato" è una sorta, non diciamo di espediente, ma certo di strumento di argine difensivo che le diverse posizioni dell'avanguardia italiana del tempo, e sostanzialmente fra Io scorcio appunto degli anni venti e l'inizio dei trenta, cercano in varie occasioni più o meno disperatamente di utilizzare. Avanza la richiesta di riconoscimento come arte di stato per il futurismo appunto nel 1928 Fillia, ma la avanza Anton Giulio Bragaglia per il teatro sperimentale neI 1932, come d'altra parte la avanza nel 1931 Pier Maria Bardi per il Razionalismo architettonico.[25] E per il futurismo la ribadisce Mino Somenzi nel II Congresso futurista nel giugno 1933 a Milano. Ma naturalmente anche dal fronte "novecentesco" viene avanzata un'analoga richiesta nel 1934. Fronte "novecentesco" che, a sua volta, si vedeva allora attaccato dalle posizioni della cultura fascista di destra, in particolare da quel A. F. Della Porta, noto proprio per il suo radicalismo polemico, e che sulle colonne de "Il Perseo", fra 1937 e '39, in un intreccio di tematica ricattatoria razzista, scatena non solo una battaglia contro l'arte d'avanguardia, ma appunto anche contro gli svolgimenti del "Novecento". Il quale ultimo, inizialmente soprattutto a metà degli anni venti, era stato certamente un episodio d'avanguardia, e tuttavia comunque negli stessi suoi svolgimenti sia "neonaturalistici", sia di ulteriore sintetismo modernistico, rispetto a tali posizioni reazionarie in termini di instaurazione vacuamente accademica, rimaneva una posizione di avanguardia.

Agli attacchi de "Il Perseo", come d'altra parte anche de "Il Regime fascista" di Farinacei, al "Novecento" neI 1932-33, si aggiungono quelli di "Quadrivio", dal 1933, contro l'architettura razionalista; che i futuristi sono subito impegnati a difendere in nome di una difesa della tradizione dell'architettura moderna.[26] Quanto alle censure naziste contro l'avanguardia artistica contemporanea (non soltanto tedesca) la posizione dei futuristi è altrettanto netta fin dal 1934, quando, in occasione della mostra *Aeropittura Futurista Italiana* ad Amburgo ed a Berlino, Marinetti e Ruggero Vasari conducono "in loco" vivaci polemiche, prendendo contatto con i giovani esponenti di quella generazione "non-figurativa" che il nazismo stava stroncando sul nascere. Nel 1934 Vasari pubblica a Lipsia il polemico volumetto *Flugmalerei - Moderne Kunst und Reaktion*, mentre Trampolini dalle colonne della rivista "Stile futurista"

[25] Cfr. il mio *II*…,cit., pp. 601-648.
[26] *Ibid*., pp. 607-612, 636-641, 695-784.

(1934-35) prende decisamente posizione contro le tesi culturali reazionarie avanzate da Hitler al Congresso di Norimberga all'inizio di settembre dello stesso 1934.[27]

Ma sull'onda delle iniziative naziste a Monaco di Baviera nel 1937 (sia della mostra di esempi di "arte degenerata", sia della parallela mostra della nuova arte nazista), la polemica difensiva futurista in Italia si fa più accesa, proprio in particolare contro consensi fascisti all'operazione nazista "arte degenerata", che corrono dalle colonne de "Il Popolo d'Italia" a quello dello stesso "Il Perseo". Nel quale ultimo si coinvolgono, nell'attacco generico all'arte moderna anche Marinetti e i futuristi, affermando senza mezzi termini, per esempio nel numero del 15 giugno 1937:

> noi siamo dell'opinione che il fascismo ha tutto da perdere da un'alleanza col futurismo e sia pure da una semplice connivenza. Gli italiani e i fascisti più sani, tanto più se imbevuti d'idea romana, non permetteranno che la nostra gloria artistica — già troppo avvilita e frustrata — sia abbandonata al ghiribizzo degli eversori che non lasciano pietra per ricostruire, agli anarchici del sentimento, che asserviscono l'uomo alla macchina, la ragione all'istinto, la legge all'arbitrio.

Somenzi si impegna particolarmente nella polemica con "Il Perseo" dalle colonne di "Artecrazia"; e poi nel 1937 stesso riassume i propri testi nel volumetto polemico *Difendo il futurismo*.[28]

La polemica si aggrava in Italia lungo il 1937 e particolarmente nel 1938 con il configurarsi di un'organizzata azione razzista fascista culminata nelle due ben note prese di posizione politiche ufficiali: il *Manifesto del Razzismo Italiano*, cioè degli "scienziati", del 14 luglio 1938, e la cosiddetta *Carta della Razza*, del 6-7 ottobre 1938; mentre subito dopo avviene l'approvazione delle leggi razziali, nel novembre dello stesso anno. Il tentativo della cultura legata alla destra reazionaria fascista di profittare di tale campagna antisemita per promuovere una edizione italiana dell'operazione nazista dell'"arte degenerata" è infatti un aspetto notevole dell'azione pubblicista che precedette e accompagnò quei provvedimenti. E fu principalmente merito di Marinetti e dell'azio-

[27] *Ibid.*, pp. 592-601. Il testo di Prampolini, *futurismo, Hitler e le nuove tendenze*, in "Stile futurista", I, 3, Torino, settembre 1934, lo ho ripubblicato nel mio *il Secondo futurismo: 5 pittori + 1 scultore, Torino 1923-1938*, Pozzo, Torino 1962, pp. 300-301.

[28] Cfr. *Il mito...*, cit., pp. 649-695. *Difendo il futurismo* è stato appunto pubblicato a Roma presso A.R.T.E. (Arte Romana Tipografica Editoriale), senza indicazione di anno, ma nel 1937, e con in realtà il frontespizio *Polemiche sul futurismo*.

ne polemica attorno a lui, sviluppata in particolare da Somenzi, se un'edizione italiana dell'"arte degenerata" fu scongiurata. Malgrado il peso e la violenza del ricatto politico da parte degli estremisti fascisti di destra, attivi anche dalle pagine di "Quadrivio", il settimanale romano di Telesio Interlandi, che sviluppò in modo più precoce e poi più articolato i temi del razzismo culturale, di "Il Tevere", il quotidiano romano diretto dallo stesso Interlandi, di "Il Regime fascista", appunto il quotidiano cremonese di Roberto Farinacci, di "La Vita Italiana" di Giovanni Preziosi, quindi di "La Difesa della Razza", ancora di Interlandi.[29]

Il momento cruciale dello scontro che Marinetti sostenne contro tali personaggi, a difesa di tutto il fronte delle avanguardie italiane, si registrò fra l'ottobre e il dicembre 1938, fra la polemica con "Quadrivio", in particolare suscitata da una conversazione di Marinetti a Radio Roma II, il fallito tentativo di un ricattatorio referendum indetto dallo stesso "Quadrivio" contro l'arte moderna, in blocco indicata come ebraica e bolscevica, l'attacco personalmente di Interlandi contro Marinetti, assieme ad un'antologia di esempi di "arte degenerata" italiana (Giorgio De Chirico, Carlo Carrà, Corrado Cagli, Renato Birolli, Mauro Reggiani, Lucio Fontana, Gino Ghiringelli, Atanasio Soldati, Pietro Lingeri e Giuseppe Terragni) in "Il Tevere" del 24-25 novembre 1938 ("L'arte 'moderna' è un tumore che deve essere tagliato, che non debba esibire come una gloria nazionale sol perché piace a Marinetti"). Per culminare nella grande manifestazione frontistica indetta da Marinetti e Somenzi al Teatro delle Arti a Roma il 3 dicembre 1938, accompagnata da un fascicolo violentemente polemico di "Artecrazia", di Somenzi, il 117, dello stesso 3 dicembre, al quale ne seguiva l'11 gennaio 1939 un altro, il 118, anch'esso molto violento, e che di fatto provocò la soppressione del periodico; e nel quale ultimo erano contenuti anche i primi risultati di una dichiarazione plebiscitaria organizzata dallo stesso Somenzi a favore dell'arte moderna.

È significativo che in questo momento cruciale della lotta per la difesa dell'arte moderna italiana e per la difesa della propria sopravvivenza, i futuristi, per bocca di Somenzi (che era stato legionario fiumano e diciannovista) attaccassero e senza mezze parole proprio il fascismo op-

[29] Cfr. *Il mito...*, cit., pp. 695-784, e 820-843. L'azione futurista in difesa dell'arte moderna contro il nazismo e contro il fascismo più reazionario si inserisce nel quadro di una difesa internazionale dell'indipendenza dell'arte rivoluzionaria, promossa in particolare dai surrealisti attorno ad André Breton, a Parigi. *Ibid.*, in particolare le pp. 683-684, e Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme, II, Documents Surréalistes*, tditions du Sella, Parigi 1948, pp. 372-378, e 387-389 (trad. it. Mondadori, Milano 1972).

portunistico del regime in nome dell'antica lealtà rivoluzionaria.[30] E che in questo senso Somenzi venisse a riproporre la teoria, già enunciata molti anni prima da Marinetti, di un futurismo che interviene come tonificante etico in particolari congiunture della vita nazionale.[31]

Il rilievo di questa azione di difesa di tutta la cultura artistica d'avanguardia da parte di Marinetti e dei futuristi fu subito avvertito anche da chi, come per esempio Osvaldo Licini, si muoveva in posizioni di non-figurazione "concretista" assai distanti dagli interessi dei futuristi.[32]

[30] "Oggi è la guerra agli ebrei che vi fa giuoco. Ma fra un vecchio combattente, squadrista, legionario fascista, e uno pseudo-fascista, cumulista, arraffatutto, ruffiano, servitore prezzolato di qualsiasi uomo *e* di qualsiasi partito, purché al potere, io sono decisamente per il primo"; scrive Somenzi nell'articolo *Italianità dell'arte moderna,* in "Artecrazia", 117, Roma, 3 dicembre 1938, firmato "Artecrazia", ma evidentemente di Somenzi. Cito da un passaggio che Renzo De Felice ritiene "uno dei più violenti attacchi che mai sia stato scritto da fascisti alla corruzione e all'ipocrisia del fascismo" (*Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Einaudi, Torino 1962, p. 358).

[31] "Naturalmente, data tale essenza specifica di questo movimento, la necessità del futurismo non può essere quotidiana: essa si fece sentire nel 1909 quando la nostra poesia era tutto uno smidollamento tra tisico e nevropatico, e la pittura si limitava alle minuziosità fotografiche, e la scultura indagava sulle cicciute forme delle modelle anticolane, e l'architettura pareva non saper uscire dalle strettoie pompose del neo-classico e dalle miserie lacrimevoli dello stile floreale e dell'umbertino. Fu indispensabile nel 1911, nel 1914 e nel 1919, quando l'Italia sembrava ignobilmente fiera di voler essere la più feroce autolesionista dei propri diritti e della propria vittoria; fu indispensabile nel 1920, 1921, 1922 e nel 1924, quando il serpente massonico reso ancora più velenoso da iniezioni democratico-bolsceviche, accennava a rialzare la testa e a mordere chi lo aveva soggiogato e schiacciato; fu ancora necessario nel 1932-1933 quando nella gran massa della intellettualità fascista riprendeva il sopravvento un'anacronistica sonnolenza e si permetteva che si costruissero gli edifici degli aeroporti in stile liberty o in stile rococò. Infine è ancora necessario oggi che una nuova camorra 'razziale' a sfondo politico disfattista tenta diminuirne il valore volendo colpire nel futurismo la gloriosa italianità dell'arte moderna". Scrive Somenzi in *Necessità del futurismo,* in "Artecrazia", 117, Roma, 3 dicembre 1938. Nel ricordato "Manifesto al Governo Fascista" del 1923 *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani, Ma*rinetti aveva affermato: "Il futurismo è un movimento schiettamente artistico e ideologico. Interviene nelle lotte politiche soltanto nelle ore di grave pericolo per la Nazione".

[32] Scriveva entusiasta Licini il 20 dicembre 1938 all'amico critico Giuseppe Marchiori, a proposito della serata del 3 dicembre al Teatro delle Arti, a Roma: "Marinetti è stato semplicemente magnifico, come ai tempi del futurismo eroico prima della guerra. Una medesima bestialità numerosa, irrobustita negli anni, fatta adulta, lo fronteggiava e con lui la esigua schiera degli arditi dell'arte, convenuti a Roma per combattere in 'difesa di una civiltà', per la libertà dell'arte e dello spirito" (Giuseppe Marchiori, *Licini,* Centro Culturale Olivetti, Ivrea 1958, pp. 32-33). L'area delle adesioni all'azione di Marinetti fu culturalmente molto ampia: fra i non futuristi, dagli architetti Albini, Gardella, Lingeri, Terragni, Zanuso, Ponti, Sartoria, i Castiglioni, ai pittori Campigli, Fontana, Licini, Reggiani, Radice, Rho, Soldati, Magnelli, Veronesi, Munari (cfr. *Il mito...,* cit., pp. 799-800). È significativo anche quanto scrive Io stesso Licini a Marchiori in una lettera del 1° febbraio 1939 (ed è una conseguenza del consenso all'azione marinettiana): "Carissimo Marchiori, con grande rincrescimento debbo dirvi che, contrariamente a quanto scrissi l'altro ieri, non potrò essere a Roma nel giorno della vernice e per l'inaugurazione della Quadriennale. Sarò invece a Roma nei giorni otto, nove e dieci febbraio, per partecipare al trentennale della fondazione del futurismo. Forse, Voi, Marchiori, non potete comprendere facilmente questa mia decisione. Ve la spiego subito. Di fronte a certi figuri, tipo Soffici e Carrà, traditori dell'arte moderna, si meraviglierà, se Licini andrà a Roma, per rendere omaggio a F. T. Marinetti, uomo di fegato, dinamico, coerente, camerata ardente, capace per la causa dell'arte di sacrificarsi fino all'assurdo. Resta inteso che io non aderisco ufficialmente al futurismo. Però debbo riconoscere (passato il pericolo) che la battaglia è stata vinta grazie all'intervento disinteressato e tempestivo di Marinetti, potenza politica di primo piano. Ed è per questo, che voi, a Roma, alla Quadriennale, mi troverete appeso alle pareti riservate ai futuristi, e con me ci saranno Rho, Radice, Soldati, avendo Ghiringhelli e Reggiani, all'ultimo momento, defezionato e disertato, ed avranno fatto malissimo, perché gli assenti hanno sempre torto" (Osvaldo Licini, *Errante erotico eretico*, Felttinelli, Milano 1974, p. 140).

Un'ufficiale marginalità del futurismo

Il futurismo, rispetto alla politica culturale fascista, si trovava dunque in una condizione sostanzialmente di situazione sopportata, anche se in qualche occasione riceveva appunto concreti contributi di committenza. Esattamente nella situazione di chi debba continuamente difendere lo spazio della propria presenza, contro tentativi continui di emarginazione. In realtà le committenze a futuristi erano comunque minoritarie e sostanzialmente marginali, rispetto alle fette maggiori della torta; come dimostra bene, per esempio, il ricordato rapporto di forze entro la *Mostra della Rivoluzione Fascista*, nel 1932-33.

In tale quadro i futuristi, alla fine degli anni venti e nei trenta, definiscono la propria posizione, naturalmente da una parte opponendosi al "Novecento", altrettanto che rintuzzando gli attacchi della destra reazionaria fascista, a sua volta tuttavia contraria al "Novecento" stesso, e alla sua tradizione pur genericamente modernistica. Favorevoli dunque al fascismo, come riscontro politico ad un regime imperante, ma legati nostalgicamente al fascismo delle origini, anziché al regime costrittore e restauratore. Contro il quale proclamavano tutto il proprio diritto alla libertà d'iniziativa creativa. Limitatamente tuttavia, e in un quadro appunto di sostanziale marginalità rispetto ad altre posizioni artistiche che fruivano di più remunerative committenze, accedeva ad impegni anche complici di celebrazione del regime, ma includendo questa sostanzialmente in una dimensione di mitoipotesi eroico-macchinistica tutta propria. Le non numerose opere futuriste che possono essere riconosciute tematicamente attinenti una celebrazione del regime, vi risultano infatti ingaggiate soltanto appunto in termini tematici, e non invece stilistici. Giacché l'operazione immaginativa dell'artista futurista era, coerentemente, quella di assumere la tematica fascista del tutto entro lo stile futurista (tipico il caso del *Dux,* la celebre scultura di Ernesto Thayaht, del 1929; ma si potrebbero citare esempi di Prapolini, Mino Rosso, persino di Tato); anziché di trasformare il proprio stile al servizio della più discorsiva propagandistica del regime: come altrimenti accadeva.[33]

[33] Repertori di opere d'arte figurativa tematicamente in qualche modo legate alla celebrazione del regime fascista sono in Umberto Silva, *Ideologia e arte del fascismo*, Mazzotta, Milano 1973, (II ed. 1975); F. Tempesti, *Arte* cit.; e Guido Armellini, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano 1980. t significativo che fra le numerose opere riprodotte nel ricordato volumetto polemico di Somenzi, del 1937, *Difendo il futurismo* soltanto cinque (di Prampolini e Dottori, nella *Mostra della Rivoluzione Fascista*, di Marasco, Thayaht, Baldessari, e di una decorazione mutale di Belli e Favalli) risultino relative a temi della mitografia fascista. In un repertorio autorappresentativo del futurismo il margine di opere tematicamente legate al regime è dunque consapevolmente (e quasi polemicamente) assai limitato, e nei termini di una non derogata pertinenza di linguaggio al contesto delle rispettive ricerche futuriste. Rispetto a tale assunzione di una tematica fascista in una stili-

Insomma, l'iconografia celebrativa futurista di temi fascisti, quando abbia luogo, risulta molto diversa e in fondo assai meno implicata e complice rispetto all'iconografia celebrativa di altre situazioni, e soprattutto intendo quella "novecentesca", e poi in particolare naturalmente quella relativa al verismo tutto celebrativo-documentario tipo Premio Cremona. Che sono poi le soluzioni che lo stesso Bottai attaccava e deprecava decisamente fin dalla seconda metà degli anni venti.[34] Al confronto di queste ultime, per esempio, quel famoso ritratto di Mussolini di Thayaht è un'utilizzazione dell'idea del ritratto del "Duce", cioè del condottiero, al di dentro di una soluzione di estrema sintesi plastica dinamica, propria ad un'estetica che formalmente è soltanto quella personale, futurista, di Thayaht medesimo. Il che mi sembra molto significativo della conservazione di un assai notevole margine d'autonomia, anche in situazioni che possano apparire compromissorie.

Malgrado l'iniziale attrazione operata dal futurismo su artisti giovani e giovanissimi affacciatisi alla ribalta fra la seconda metà degli anni dieci e l'inizio dei trenta (da Aligi Sassu, futurista a Milano, allo stesso Renato Guttuso, che segue a Palermo Pippo Rizzo, e poi a Franco Grignani, per esempio), in realtà si verifica lungo, ma in particolare alla fine degli anni Trenta, un notevole distacco da parte di esponenti della nuova generazione artistica italiana verso gli svolgimenti del futurismo. Tipica in questo senso la critica alle vicende ulteriori del movimento marinettiano rintracciabile sulle colonne di "Corrente" nel 1938.[35]

stica futurista, si confronti la stessa famosa testa di Mussolini (*Dux*) di Thayaht con l'analoga, retoricamente primaria nel suo esuberante plasticismo, di Domenico Rambelli, nella Sala B della *Mostra della Rivoluzione Fascista*: quest'ultima assai più disponibile ad una descrittività celebrativa che piega la libertà stilistica dello scultore.

[34] "Decorazioni pittoriche incredibili sulle mura, busti orribili di gesso colorato ad ogni cantone, emblemi e stendardi a colori pugno-negli-occhi per arazzi; fasci littori di stucco dorato che sembrano fastelli di legna da ardere, cromolitografie del Duce in atteggiamenti impossibili, sciaboloni e lance di legno dipinti con nerofumo, ecco le sedi dei Fasci, dei sindacati e di molti comuni. Ci sarebbe da raccogliere materiale scenico per innumerevoli compagnie di operette" {*Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista*, in "Critica fascista", Roma, 15 febbraio 1927). L'autore è lo stesso Bottai, com'è noto, direttore della rivista; il quale scriveva a conclusione dell'inchiesta "sull'arte fascista" condotta dalla rivista stessa dal fascicolo del 15 ottobre 1926, ove appare un intervento di Ardengo Soffici. Nel fascicolo del 1° gennaio 1927 è intervenuto anche Marinetti il quale ha negato ai "vociavi quasi tutti figli o seguaci di Croce" "il diritto d'intervenire nella questione dell'arte fascista". "Primi fra tutti i futuristi", hanno invece tale diritto. "L'Arte futurista è italianissima perché virile guerriera gioconda ottimista dinamica sintetica simultanea e colorata". Afferma. E dunque: "Ecco l'arte fascista futurista in perfetta armonia col temperamento tipicamente improvvisatore e anticulturale anticrociano e antivociano di Benito Mussolini". I testi dell'inchiesta sono ripubblicati in Carlo Bordoni, *Fascismo e politica culturale. Arte, letteratura e ideologia*, in "Critica fascista", Brechtiana Editrice, Bologna 1981.

[55] Enotrio Mastrolonardo accusa i futuristi ormai di impotenza creativa e di sola attività agitatoria polemica, nel declino reale del Movimento (*Gli aeropittori futuristi*, in "Vita Giovanile", l, *4,* Milano, 15 marzo 1938). D'altra parte Raffaele De Grada non li prende neppure in considerazione (come del resto neppure i "concretisti" non-figurativi) recensendo la III Quadriennale romana (*La pittura alla III Quadriennale romana*, in "Corrente di Vita Giovanile", II, 4, 28 febbraio, e 5, 15 marzo 1939). (Cfr. *Corrente reprint gennaio* 1938 - *maggio* 1940, a cura di Vittorio Fagone, Altro - La Nuova Foglio Editrice, Pollenza-Macerata 1978).

D'altra parte occorre anche avvertire come il futurismo negli anni venti e trenta non si presentasse come un movimento unitariamente monolitico, ma fosse in realtà percorso da una dialettica interna assai sensibile, corrispondente in effetti ad una diversità di posizioni: per esempio gli interessi di un Fillia per una prospettiva di riscontro internazionale erano assai accentuati, e decisamente ben maggiori che non quelli che potevano muovere un Mino Somenzi, o un Tato.

Gli interessi del "Novecento"

L'altra posizione artistica fra quante rappresentative della ricerca artistica in Italia fra le due guerre, da considerare qui, è naturalmente quella del "Novecento". Il quale, come movimento, negli anni trenta cominciava a dare segni di stanchezza: per un verso trasformandosi in una situazione di neo-naturalismo, in un lirismo intimistico corrispondente a una committenza privata; per un altro continuava in certo modo invece la propria originaria stilizzazione arcaicizzante (protratta nel muralismo sironiano) ma accentuandone i caratteri in termini di solennità retorica e appunto di stilizzazione tradizionalistica, per corrispondere invece alle necessità di una committenza pubblica.

Nella corrispondenza alla quale, in qualche caso, il "Novecento" si alleava anche con un'altra rilevante posizione di ricerca, quale quella costituita dall'architettura razionalista. Non è vero infatti, come è stato rilevato del resto in molte occasioni, che agli interessi degli architetti razionalisti corrispondesse una preferenza per la pittura del gruppo astratto "concretista" operante attorno alla Galleria del Milione a Milano, a metà degli anni trenta.[36] Del resto nella personalità artistica stessa

[36] Esempi probanti sono rappresentati dalle scelte collaborative di artisti plastici da parte degli architetti razionalisti nelle Triennali milanesi, V e VI, del 1933 e del 1936; Figini e Pollini scelgono Lucio Fontana e Fausto Meloni, scultori, in situazione di figurazione sintetica, quasi espressionista il primo (come del resto nel caso della parallela collaborazione con i BBPR, assieme a Piero Portaluppi, nella *Casa del sabato per gli sposi*), e un elementare candida figurazione di Angelo Del Bon, per la loro *Villa-studio per un artista,* nel 1933. Persino la collaborazione di Mario Radice con il Gruppo di Architetti e Ingegneri Comaschi, capitanato idealmente da Terragni, nella *Casa sul lago per l'artista*, sempre nel 1933, è ancora in termini di una figurazione liricamente purista. In quella Triennale solo l'arredo della *Stazione per aeroporto civile* di Prampolini, sostanzialmente razionalista, introduce interventi ambientali futuristi, coerenti. Nella Triennale del 1936 Pagano pone una scultura di Arturo Martini presso la passerella d'accesso al suo Padiglione nuovo del Palazzo dell'Arte. Mentre il Salone della Vittoria di Persico, Nizzoli e Palanti, contiene appunto il gruppo della grande scultura della Vittoria di Fontana, immaginosamente figurativo. Costituiscono in sostanza eccezione le situazioni di rapporto omogeneo fra Cattaneo e Radice nella Fontana nella stessa Triennale del 1933, e fra Terragni e Radice nella Casa del Fascio a Como, contemporaneamente. Sul rapporto fra "concretisti" lombardi e architetti razionalisti cfr. *Aspetti del primo astrattismo italiano 1930-1940*, a cura di Luciano Caramel, Galleria Civica d'arte modema, Monza, 1-31 marzo 1969; Paolo Fossati, *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratta in Italia, 1934-40*, Einaudi, Torino 1971; Luciano Caramel, *Gli astratti. Tra idea e prassi, in Gli Anni Trenta...*, cit., pp. 151-174.

di Terragni, accanto all'architetto, c'era un pittore, che, come tutti sanno, era esattamente un pittore novecentesco sironiano.[37] La prima tendenza ad un rapporto pittorico da parte degli architetti razionalisti, si verificava appunto in direzione "Novecento", che rappresentava appunto una posizione naturalmente contraria ai futuristi, quanto contraria agli astrattisti "concretisti". Le cronache d'arte di un esponente "novecentesco" come Carrà su "L'Ambrosiano" in quegli anni sono molto esplicite, in questo senso.[38]

Il "Novecento" e i suoi sviluppi hanno fatto una netta prevalenza come interlocutori della committenza ufficiale in Italia negli anni venti e trenta. A cominciare da Piacentini nelle imprese architettoniche e urbanistiche, e da Sironi nelle imprese murali, pittoriche o plastiche. Le maggiori fra queste occasioni di committenza pubblica si sono già prima ricordate. E il margine di presenza di futuristi o di astrattisti che vi si riscontra è ridottissimo, a favore di uomini del "Novecento", o a quella tradizione in qualche modo connessi. Persino esponenti della nuova generazione "in rivolta", emersa nello scorcio degli anni venti e nei primissimi anni trenta, giunsero a fruire di una committenza pubblica con un margine a volte più ampio che non futuristi o astrattisti (da Cagli ad Afro).[39] Indicative le presenze nella ricordata grande antologia di interventi murali, pittorici soprattutto ma anche scultorei, nella Triennale milanese del 1933.[40]

I pittori "concretisti" e i loro rapporti

La terza posizione di ricerca da considerare è quella costituita dagli astrattisti, esattamente anzi, appunto dai "concretisti" (da "Art concret"), attorno alla Galleria del Milione, a Milano, partecipi fra le due guerre di un'arte appunto non-figurativa, geometrizzante, naturalmente originaria dal Neoplasticismo e dal Suprematismo e dal Costruttivismo europei dello scorcio degli anni dieci e dell'inizio dei venti. La posizio-

[37] Cfr. *Giuseppe Terragni e le esperienze d'arte non figurativa a Como negli anni 1933-1940*, in "L'Architettura", XV, 163, Roma, maggio 1969, pp. 10-12; e G. Anzani, **L.** Caramel, *Pittura*..., pp. 181-182 (testo di Anzani).

[38] Cfr. Roberta Camini, Anna Ceroni, Ornella Foglieni, Anna Galliani, Beatriz Hernan-Gomez, Maria Cristina Lopez, *Arte, architettura, urbanistica negli anni Trenta nelle cronache dell"Ambrosiano", in Gli Armi Trenta. Arte e cultura in Italia*, Comune di Milano, 27 gennaio - 30 aprile 1982, Mazzotta, Milano, pp. 58-65.

[39] Rimando ai miei *Corrado Cagli,* Pozzo, Torino 1964 (con Giuseppe Marchiori); *I Basaldella, pino, Mirko e Afro*, Casamassima, Udine 1984; *Il Cagli romano*..., cit.

[40] Cfr. A. Pansera, *Storia e cronaca*..., cit., pp. 245-273; e G. Anzani, L. Caramel, cit., pp. 201-208.

ne dei "concretasti" era di polemica verso i futuristi, esattamente nel senso della critica storica del futurismo che si può leggere chiara nelle pagine di *KN*, il volume teorico di Carlo Belli, pubblicato a Milano nel 1935 (Edizioni del Milione). I "concretisti" accettavano in realtà un legame con i futuristi, ma in termini strategici, come è avvenuto nell'ambito della III Quadriennale romana nel 1939. Tentavano infatti di ottenere una legittimazione nel quadro della politica culturale del regime. In fondo il discorso stesso di Belli in *KN* è teso in questo senso.[41]

Anche se la loro è stata un'operazione complessivamente in realtà vana, non approdata in effetti ad esiti concreti, si è verificato naturalmente anche un loro tentativo di stabilire un rapporto con la committenza ufficiale, soprattutto attraverso gli architetti razionalisti. E proprio infatti in quest'ambito di rapporti si sono verificati casi di committenze pubbliche ad artisti non-figurativi: è accaduto in particolare a Como,

[41] In *Kn* (Edizioni del Milione, Milano 1935) Belli propone un parallelismo in termini di complementarietà spiritualistica dell'arte non-figurativa al preteso realismo sociale del fascismo nell'istituzione di una "civiltà corporativa", "ordine architettonico delle masse" (p. 212). "Fantasia assoluta nell'arte. Assoluta realtà nella vita" (p. 55). Escludendo perciò senso ad assimilazioni esteriori del tipo romanità-fascismo (pp. 23-24). "L'uomo partecipa fisicamente del finito, spiritualmente dell'infinito. L'uomo moderno — ordinatore di un nuovo sistema — serve ed ama l'una e l'altra di queste realtà con lo stesso entusiasmo, con la stessa fede, senza tentare di insinuare l'una nei limiti dell'altra. Questa instaurazione di moralità, questa ferma disciplina, questo classicismo dello spirito, è il fascismo" (p. 216). Dunque, spiega Belli, 'una età fascista. Nella politica ormai esiste. Nell'architettura pure, anche se le manifestazioni sono fuori d'Italia: Le Corbusier, Mies van der Rohe, sono architetti dell'era fascista. Nella economia l'età nuova si palesa attraverso le corporazioni; nella scienza con la radio, con i voli stratosferici, con il bombardamento dell'atomo e con la cellula fotoelettrica. Nell'arte attraverso una pittura - scultura - musica - cinematografo Kn, predominio di fantasia anonima, antindividualistica, cosmica. Il quadro non è più concepibile se non come creazione, ossia visione di cosa mai pensata prima. Scultura, musica, cinematografo: idest. Un quadro che rappresenta qualche cosa è ormai un non-senso: non ci sta più sulle pareti di una casa razionale". "In una casa di Mies van der Rohe i quadri e le sculture ancora visibili sono di Kandinsky, di Klee, di Giacometti, di Braque; le musiche udibili: di (Bach, o) Ravel, (di Couperin, o) di Strawinsky e di Casella; i libri da leggersi: di Cocteau, di Apollinaire, di Bergson, di Pirandello; in essa potrebbero danzare Vatza Nijinsky e la Karsavina di *Parade*. Ecco la casa di un chirurgo che fa le suture al cuore, di un laureato in materie corporative, di un atleta olimpionico 1936, di un aviatore, di un ingegnere chimico, di un uomb fascista, ardito sereno e sportivo. Ecco la casa di una signora che allaccia il vestito con bottoni di alluminio e conduce i suoi figlioli a godersi una pellicola di René Clair. Questa raggiunta armonia che fece grande la Grecia di Pericle e la Firenze medicea, *deve* illuminare di altrettanto fascino anche l'età fascista. Possiamo *già* contare sopra elementi straordinari. Il motore 'M. C. 72' basterebbe ad esprimere un'epoca, come il secolo XIII può essere tutto in S. Francesco di Assisi. Ma occorre che tutto sia raccolto a fattor comune, dal piano regolatore alla composizione musicale, dal sistema economico, al modo di farsi la cravatta" (pp. 225226). Parole che esprimono bene una dimensione di utopismo palingenetico rispetto alle possibilità del fascismo espressa dalla cultura del concretismo pittorico italiano degli anni trenta, ma soprattutto dal razionalismo architettonico italiano di quegli stessi anni. Del quale Belli era, con Alberto Sartoria, architetto e critico, e Pier Maria Bardi, critico e organizzatore, ed Edoardo Persico un agguerrito sostenitore. Con Sartoris tuttavia condividendo l'assimilazione (del resto di corrispondenza ad un quadro internazionale delle ricerche) fra concretismo e razionalismo, intuita dallo stesso Fillia, che tuttavia estendeva ovviamente l'assimilazione, anzi ponendolo in posizione privilegiata, al futurismo. Bardi e Persico erano invece più disposti ad un rapporto fra razionalismo architettonico e area non solo degli svolgimenti del "Novecento" pittorico, ma anche dell'inquieta figurazione espressionista giovanile. Di *Kn è* stato pubblicato un reprint, con un *Avviso* dello stesso e due lettere di Kandinskij a proposito del libro, nelle Edizioni di Vanni Scheiwiller, Milano, nel 1972.

nella collaborazione di Mario Radice attraverso diversi murali, con Terragni nella Casa del Fascio, nel 1932-36, e poi nella realizzazione da parte di Radice stesso con Cesare Cattaneo della Fontana costruita provvisoriamente nella VI Triennale milanese, nel 1936 e attualmente, ricostruita, posta all'ingresso di Como, a Camerlata, per la quale piazza era originariamente destinata.

Gli architetti razionalisti, il regime, e le altre avanguardie

Ma consideriamo ancora un'altra posizione nel quadro delle ricerche artistiche in Italia fra le due guerre: appunto *l'architettura razionalista*. La quale ha fruito di una situazione di legittimazione si può dire al confronto più proficua nel quadro complessivo della politica culturale fascista fra le due guerre. E ciò malgrado che Giulia Veronesi abbia potuto pubblicare, peraltro ragionevolmente, nel 1953, il breve ma significativo libro *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia*. In realtà si trattava, per i razionalisti, di difficoltà di battaglia culturale, del farsi cioè largo rispetto al prepotere del piacentinismo che a un certo momento tuttavia, per mantenersi egemone, assume anche vesti trasformiste, abbandonando diciamo archi e colonne, dandosi movenze di modernismo. una difesa, quella dei razionalisti, alla quale corrispondono tuttavia anche vittorie assai solide, del tipo appunto di quella di Terragni a Como (anche se agevolata da una situazione contingente favorevole a livello proprio di gerarchie locali del PNF).

Nel suo complesso la situazione degli architetti razionalisti risultava più gratificante rispetto alle posizioni dei futuristi anche appunto nell'occasione delle grandi esposizioni. Ricordo la Biennale di Monza del 1927, la Triennale di Monza del 1930, e la stessa Triennale milanese del 1933, o quella del 1936.[42] D'altra parte attraverso Pier Maria Bardi nella

[42] Nella *III Biennale Internazionale delle Arti Decorative*, a Villa Reale a Monza, nel 1927, si afferma il razionalista "Gruppo 7" (Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Adalberto Libera, Gino Pollini, Enrico Rava, Giuseppe Terragni), in un dominante clima di sintetismo "novecentesco" da Giò Ponti ed Emilio Lancia agli ambienti dei pittori Felice Casorati, Francesco Menzio, Emilio Sobrero, Gigi Chessa. Il futurismo vi è rappresentato dalla produzione della Casa d'arte futurista di Depero, autore inoltre del famoso padiglione del libro. Nella *IV Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa e Industriale Moderna* sempre a Monza, nel 1930, il gusto "novecentesco" (rappresentatovi per esempio da Giò Ponti) deve confrontarsi con una maggiore affermazione dei razionalisti, in particolare sul tema della villa unifamiliare (dagli esempi singoli di Piero Bottoni, Mario Ridolfi, Giuseppe Pagano, Gino Levi-Montalcini, alla famosa "Casa elettrica" di Figini, Pollini, Frette e Libera, membri del "Gruppo 7" e Bottoni). Il che avveniva anche nell'ambito dell'arredo, destinati ugualmente, sia quello "novecentesco', sia quello razionalista (come aveva occasione di sottolineare allora Persico nell'articolo *Tendenze e realizzazioni*, in "La Casa Bella", Milano, maggio 1930; ora in *Tutte le opere 1923-1935,* a cura di Giulia Veronesi, Comunità, Milano 1964, vol. Il, pp. 11-13) al medesimo pubblico fruitore della nuova

sua seconda mostra romana del 1931 l'architettura razionalista si candida appunto per un riconoscimento come "arte di stato". È un tentativo che non approda certo ad un esito positivo complessivo, dando se mai spazio soltanto a successi episodici e circoscritti. Il fascismo infatti non può ignorare l'architettura razionalista italiana. Gli interessi della quale risultano, s'è detto, aperti al "Novecento" pittorico e ai suoi sviluppi (dalla Triennale milanese del 1933 e del 1936, a progetti relativi al concorso per il Palazzo del Littorio a Roma, nel 1933, a quelli relativi all'*E. 42*). Più limitatamente riconoscendo una possibilità di una collaborazione con gli astrattisti. Mentre rispetto al futurismo il razionalismo architettonico italiano è in una posizione di superamento critico (è il senso del volume a più voci *Dopo Sant'Elia*, pubblicato a Milano, Editoriale Domus, nel 1935). Spesso anzi s'accende la polemica fra architetti razionalisti e artisti futuristi proprio a proposito alla pretesa di origini storiche pansanteliane, di questi ultimi (le polemiche fra Persico e Fillia e Terragni e Fillia).[43] Tuttavia i razionalisti fruiscono dell'appoggio pubblicistico futurista in occasione di particolari polemiche frontistiche: come per la nuova stazione ferroviaria di Santa Maria Novella a Firenze, nel 1933, o per una soluzione razionalista (poi negata dal regime) della nuova via Roma a Torino, nel 1932-36.[44]

E proprio nell'area torinese, d'altra parte, si veniva a verificare una effettiva confluenza degli interessi linguistici dei pittori e scultori futuristi (da Fillia a Djulgheroff, da Mino Rosso a Oriani) verso l'ambito del-

architettura e protagonista di nuovi comportamenti e di un nuovo gusto. Ma nell'ambito dell'ambientazione e dei muralismo dominava il "Novecento", da Muzio stesso e Sironi, ad Achille Funi. Nella V Triennale, ormai a Milano, nel 1933, nel Palazzo dell'Arte di Muzio, gli esempi razionalisti hanno larga predominanza nella Mostra dell'abitazione (nelle proposte di Figini e Pollini, dei BBPR Gian Luigi Banfi, Ludovico Belgioioso, Enrico Peressutti, Ernesto N. Rogers e altri, del gruppo Pagano e Albini e altri, del gruppo Terragni e altri, di Enrico A. Griffini e Piero Bottoni), oltre nel padiglione della stampa di Luciano Baldessari; mentre il futurismo convergeva verso quel medesimo gusto con sola situazione che lo riguardava, in tale contesto, la Stazione per aeroporto civile di Prampolini, contenente decorazione e arredo interni di Depero, Dottori, Fillia, Munari, Oriani, Andreoni, Thayaht, Rosso, Duse e Ricas, su direzione di Marinetti. Anche l'impostazione della VI Triennale, nel 1936, vedeva l'affermazione del razionalismo. "La VI fu 'moralmente' :a Triennale di Pagano e di Persico, anche se Persico morì prima della sua inaugurazione e Pagano, in disaccordo con un critico fascista, si dimetteva dal direttorio", sottolinea Anty Pansera *(Storta e cronaca...,* cit., p. 282). Nell'intenzione manifesta di Pagano "la sesta Triennale mira a saldare il mondo degli architetti con quello delle arti figurative, mira a creare una coscienza artistica e civile nelle industrie, mira a determinare quella 'unità' che non significa né compromesso né patteggiamento ma intima e profonda aderenza delle arti alla vita". Affermando chiaramente: "L'architettura dovrà riprendere in pieno le sue storiche responsabilità per fare da guida" *(La VI Triennale di Milano,* in "Casabella", Milano, agosto 1936). Pagano aveva costruito in quell'occasione il nuovo padiglione del Palazzo dell'Arte. Oltre che il suo *Storia e cronaca...,* cit., della Pan- sera, in collaborazione con Anna Pierpaolo, cfr. *Le Triennali,* in *Gli Anni Trenta...,* cit., pp. 311-323,

[43] Cfr. a proposito della prima, nel 1933, cfr.: E. Persico, cit., vol. II, pp. 338-342; e della seconda il mio *Il Secondo...,* cit., capp. 2 e 3. Utile comunque il regesto della monografia *Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, a cura di Silvia Evangelisti, testi di Paolo Baldacci, Silvia Evangelisti, Marzio Pinottini, Mondadori-Daverio, Milano 1986.

[44] Cfr. in proposito i miei Il *Secondo...,* cit., e *Il mito*…, cit., ed E. Godoli, *Guide...,* cit.

l'architettura razionalista.[45] Alcune significative rassegne antologiche della quale, in prospettiva internazionale, si devono proprio a Fillia, nei volumi da lui curati *La nuova architettura* e *Gli ambienti della nuova architettura*, editi ambedue dalla UTET a Torino, rispettivamente nel 1931 e nel 1935.

I giovani della "generazione in rivolta", "Corrente", e Bottai

L'ultima posizione da considerare in questo essenziale quadro delle ricerche artistiche in Italia fra le due guerre è quella costituita dai *giovani*, dagli esponenti di quella generazione nuova dello scorcio degli anni venti e dell'inizio dei trenta, che comincia a far sentire il proprio peso intorno alla metà dei trenta, e che attraverso differenti situazioni localizzate in tutta la penisola, da Palermo fino a Torino, dai "Sei" di Torino (1929-31) fino ai "Sei" (1932) e poi ai "Quattro" (1932-34) di Palermo, attraverso la variegata situazione giovanile romana, finirà per essere polarizzata, e poi diciamo in qualche modo così consegnata alla storia, attraverso il movimento di "Corrente", alla conclusione di quei medesimi anni trenta; esattamente fra il 1938 e '40 attorno al periodico "Vita Giovanile" e poi "Corrente di Vita Giovanile", quindi ancora per qualche anno attorno all'attività editoriale ed espositiva, sempre a Milano all'insegna di "Corrente". Quella di "Corrente" è, nel quadro del regime, una posizione giovanile dapprima ortodossa quindi sempre più inquieta e infine contestatrice, la quale riesce a fruire in qualche modo anche di un rilevante appoggio ufficiale esattamente di Bottai. Personaggio che, se non offre grosse "chanches" di committenza, comunque patrocina e difende quello che diventa in tali anni un foro di apprezzamento e confronto per i giovani figurativi espressionisti, cioè il Premio Bergamo (1939-42).[46]

Anche se si stabiliscono fecondi ma circoscritti rapporti fra alcuni di questi giovani e meno giovani pittori futuristi (è il caso di Guttuso e Pippo Rizzo, di Cagli e Dottori, per esempio), in realtà questa nuova generazione, tesa ad una ricerca in termini d'urgenza esistenziale d'i-

[45] Cfr. *Ricostruzione*..., cit., ed E. Godoli, *Guide*..., cit.

[46] Sull'urgenza di una motivazione etica cfr, per esempio l'avvertenza di Raffaele De Grada ai giovani ancora nel 1939, in rapporto alla III Quadriennale romana: "Una volta di più richiamiamo la nuova generazione alla costruzione di un ideale morale ed estetico da affrontare con animo libero e fermo fuori dai luoghi comuni e dai partiti presi" (*La pittura*..., cit.). Su questa generazione "in rivolta", che attraversa infine, nella sua rovellosa affermazione "Corrente" e le edizioni del "Premio Bergamo" rimando in particolare all'ampia introduzione al mio *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, vol.* I, G. Mondadori & Associati, Milano 1983. Utile anche ritengo l'Introduzione al mio *Lucio Fontana. Catalogo generale*, Electa, Milano 1986.

dentità, manifesta un sostanziale diffuso disinteresse per le certezze ideologiche e metodologiche futuriste (a parte naturalmente chi invece, esponente di tale generazione, proprio nel futurismo ha trovato un non provvisorio approdo, come appunto protagonisti e comprimari della leva futurista degli anni trenta, la terza generazione: da Pippo Oriani a Tullio Crali, da Renato Di Bosso a Mino Delle Site, a Domenico Belli).

Quei giovani dunque erano estranei, la più parte, al futurismo, ritenuto ormai concluso (come si legge appunto sulle colonne stesse di "Vita Giovanile" o di "Corrente di Vita Giovanile"). Ma erano contro l'aspetto più celebrativo del "Novecento", quanto anche, dialetticamente, contro gli svolgimenti lirici di questo (accreditati appunto nella prima mostra di "Corrente" a Milano nel marzo 1939, ma di fatto contestati in nome di una diversa misura di coinvolgimento esistenziale).

Malgrado gli interessi molteplici di alcuni di loro (a cominciare da Lucio Fontana), e malgrado le stesse oscillazioni di campo (come rintracciabili nel percorso di un Mauro Reggiani o di un Cristoforo De Amicis), in realtà la posizione di tensione esistenziale di questa generazione nuova, che pratica largamente un linguaggio fatto di sintesi e accelerazioni espressioniste, è distante e polemica rispetto alla linea più autonomamente formale (e "musicale", si diceva allora) della non-figurazione "concretista".[47]

Dal punto di vista degli esiti professionali le occasioni offerte a questi giovani sono appunto assai scarse, collocandosi essi in una situazione di sostanziale emarginazione rispetto alla grande committenza ufficiale. Possiamo soltanto ricordare episodi come la partecipazione di Lucio Fontana alle Triennali milanesi del 1933 e del 1936, quest'ultima di particolarissimo rilievo, per il grande gruppo plastico della Vittoria, nel centrale Salone d'onore, di Persico, Nizzoli e Palanti, ma sostanzialmente, s'è qui accennato, ove tuttavia la partecipazione si realizzava attraverso la collaborazione con architetti razionalisti. O, per esempio, gli impegni di Melotti nella Triennale del 1933, o l'incarico a Guttuso di un grande pannello pittorico nella *Mostra del minerale* a Roma nel 1939.[48]

[47] Si vedano, per esempio, le particolari riserve di Duilio Morosini relative alla ricerca non-figurativa, in quanto metodologia, rispetto alla particolare linea di discorsività lirica del lavoro di Atanasio Soldati, in "Corrente di Vita Giovanile", II, 23, Milano, 31 dicembre 1939 (*Atanasio Soldati al "Milione"*). Ma si veda anche, per esempio, la difesa di Giorgio Morandi, da parte di Arnoldo Beccaria, contro le critiche di Carlo Belli (*A proposito di Morandi, abtd.*, III, 1, 15 gennaio 1940; e cfr. anche dello stesso *Ancora a proposito di Morandi, ibid., III*, 4, 29 febbraio 1940).

[48] Sul salone d'onore della Triennale del 1936 cfr. *VI Triennale: Concorso per il 'Salone d'onore"*, in "Casabella", IX, 98, Milano, febbraio 1936, pp. 8-11; Raffaello Giolli, *VI Triennale di Milano: "La Sala della Vittoria"*, in "Casabella", IX, 102-103, Milano, giugno-luglio 1936, pp. 14-21; Giò Ponti, *La Sala della Vittoria*, in "Domus", 103, Milano, luglio 1936, pp. 7-9; per Meloni, Gino Pollini, Luigi Figini, *Villa-studio per un artista*, in "Quadrante", I, 2, Milano, giugno 1933; e sul pannello di Guttuso cfr. il mio *Catalogo ragionato*..., cit., vol. I, p. 75, n. 38-39/12.

D'altra parte la ricerca già matura di questi giovani, impegnati in una figurazione espressionistica di testimonianza lirica esistenziale, trovava appunto appoggio ufficiale nelle esplicite ed intelligenti simpatie di Bottai, sia nell'ambito del Premio Bergamo, divenuto appunto il luogo deputato di affermazione e confronto, sia attraverso la presenza e le attenzioni sulle colonne della rivista di Bottai "Primato". Questo appoggio, che dunque non si traduceva in committenza, ma che attribuiva un avallo, benché isolato e contrastato, di sicura consistenza ufficiale, offriva in fondo a questi giovani una sorta di effettiva, per quanto circoscritta, legittimazione quale nuova avanguardia, costituitasi più che in solidi e definitivi gruppi, in una sorta di spontanea solidarietà di base, attorno a motivazioni di esasperato lirismo esistenziale. Ed era tale carattere che attribuiva loro un particolare ruolo di presenza, quali esponenti di un nuovo pensiero giovanile, sulle colonne dei numerosi fogli dei GUF sparsi in tutta la Penisola; da "Pattuglia" di Forlì, a "Libro e Moschetto" di Milano, da "Il Ventuno" di Venezia, a "Il Campano" di Pisa (in tali periodici giovanili tuttavia si verificano anche alcune adesioni al futurismo).[49]

L'esito limitato della legittimazione futurista

Ecco dunque, in un quadro complessivo della situazione delle avanguardie artistiche italiane negli anni del fascismo, la collocazione di ciascuna rispetto alle linee della politica culturale fascista. Tale collocazione consiste appunto nel grado di legittimazione da parte del potere, e d'altra parte nel grado di capacità e possibilità di filtrazione attraverso le strutture istituzionali; filtrazione che significava appunto possibilità di. committenza piuttosto che confronti su una questione ideologica, alla quale ultima tutto sommato, nella concretezza dei rapporti con gli operatori artistici, il fascismo pragmaticamente tendeva a rifiutarsi.

In questo quadro di rapporti delle diverse situazioni della ricerca artistica d'avanguardia in Italia con la politica culturale del regime, e fra loro, è evidente che, se al futurismo compete un'indubbia legittimazione, tuttavia il grado di questa risulta di fatto piuttosto circoscritto, e particolare (in quanto si tratta di una legittimazione conquistata di volta in volta, politicamente rinfacciando al fascismo, regime costituito e con-

[49] Cfr., sebbene non completi come repertori, Marina Addis Saba, *Gioventù italiana del Littorio. La stampa dei giovani nella guerra fascista*, Prefazione di Ugoberto Alfassio Grimaldi, Feltrinelli, Milano 1973; e *Le riviste giovanili del periodo fascista*, a cura di Alberto Folin e Mario Quaranta, Canova, Treviso 1977.

servatore, la sua originaria e ormai in realtà rinnegata anima rivoluzionaria ed eversiva). Ed è infatti una legittimazione che ben corrisponde alla limitatezza delle conseguenze sia quanto a committenze ufficiali, sia quanto a presenze nelle manifestazioni espositive ufficiali (dalle mostre specifiche appunto all'allestimento delle esposizioni merceologiche o ideologiche). Una limitatezza che non ha confronto, ripeto, concludendo, con le agevolazioni sia di committenza sia di occasioni espositive rispetto ad altre posizioni dell'avanguardia artistica italiana fra le due guerre, a cominciare da quella maggioritaria del "Novecento" e suoi svolgimenti. Si paragoni il diverso destino ufficiale di due pur indubbi grandi pittori, come il futurista Prampolini e il "novecentesco" Sironi.[50]

Ma in realtà anche relativamente a quella, pur minoritaria, dell'architettura razionalista. Mentre soltanto nel caso dell'astrazione "concretista", o dell'espressionismo esistenziale giovanile polarizzato in "Corrente", si può dire si verifichi in certo modo una limitatezza maggiore.

[50] In questo senso appare priva di qualsiasi fondatezza di riscontro storico la prospettiva suggerita da Guido Armeilini (*Le immagini…,* cit.), di un'arte del tempo fascista indicata nel grande rilievo dato al futurismo, peraltro già relativamente all'attività creativa a metà degli anni dieci (!?), per poi aggiungervi, come evento quasi marginale, il dialogo con la tradizione protorinascimentale del "Novecento Italiano", e la restaurazione che consegue.

Bibliografia

Fonti primarie

AA.VV., *Dopo Sant'Elia*, Editoriale Domus, Milano 1935.

Arte fascista [a cura di Fila], Edizioni Sindacati Artistici, Torino [1927].

Beccaria A., *A proposito di Morandi*, in "Corrente di Vita Giovanile", III, 1, 15 gennaio 1940.

Beccaria A., *Ancora a proposito di Morandi*, in "Corrente di Vita Giovanile", III, 4, 29 febbraio 1940.

Belli C., *KN,* Edizioni del Milione, Milano 1935 (Reprint, Edizioni Vanni Scheiwil]er, Milano 1972).

Bottai G., *Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista,* in "Critica fascista", 15 febbraio 1927, in C. Bordoni, *Fascismo e politica culturale. Arte, letteratura e ideologia*, in "Critica fascista", Brechtiana Editrice, Bologna 1981.

Carli M., *L'equivoco intellettuale del fascismo*, in "L'Impero", 15 dicembre 1926, in *Arte fascista* [a cura di Fillia], Edizioni Sindacati Artistici, Torino [19271.

Conino Pansa **R.,** *La Mostra Coloniale*, in "Broletto", II, 17, maggio 1937.

De Grada R., *La pittura alla III Quadriennale romana*, in "Corrente di Vita Giovanile", II, 4-5, 28 febbraio, 15 marzo 1939, in *Corrente reprint, gennaio 1938 - maggio 1940*, a cura di V. Fagone, Altro - La Nuova Foglio Editrice, Pollenza-Macerata 1978.

Documentario sulla Casa del Fascio di Como, in "Quadrante", 35-36, ottobre 1936.

Giolli R., *L'arte all'ordine del giorno e l'arte per tutti,* in *L'architettura razionale*, antologia *a* cura di C. De Seta, Laterza, Roma-Bari 1972.

Giolli R., *VI Triennale di Milano: 'La Sala della Vittoria"*, in "Casabella", IX, 102-103, giugno-luglio 1936.

Giuseppe Terragni e le esperienze d'arte non figurativa a Como negli anni 1933-1940, in "L'Architettura", XV, 163, maggio 1969.

Gli ambienti della nuova architettura, a cura di Fillia, UTET, Torino 1935.

I rapporti dell'architettura con le arti decorative al VI Convegno Volta, in "Rassegna di Architettura", novembre 1936.

Lazzari M., *L'azione per l'arte*, Le Monnier, Firenze 1940.

Licini O., *Errante erotico eretico*, Feltrinelli, Milano 1974.

La nuova architettura, a cura di Fillia, UTET, Torino 1931.

La V Triennale di Milano, numero speciale de "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", agosto 1933.

Marinetti **F.** T., *Futurismo e fascismo*, Campitelli, Foligno 1924.

Marinetti F. T., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968.

Mastrolonardo E., *Gli aeropittori futuristi*, in "Vita Giovanile", I, 4, 15 marzo 1938.

Moro A., *Celebriamo la vittoria imperiale*, in "Broletto", II, 17, maggio 1937.
Morosini D., *Atanasio Soldati al "Milione"*, in "Corrente di Vita Giovanile", II, 23, 31 dicembre 1939.
Mostra della Rivoluzione Fascista, I Decennale della Marcia su Roma, guida storica a cura di D. Alfieri e L. Freddi, Partito Nazionale Fascista, Roma 1933.
Mussolini B., *Prima mostra del Novecento italiano*, in "Il Popolo d'Italia", 16 febbraio 1926, in Bossaglia R., *Il "Novecento italiano" Storia, documenti, iconografia*, appendici di C. G. Ferrari e M. Lorandi, Feltrinelli, Milano 1979.
Pensabene G., *Sabaudia*, in "La Casa Bella", 70, ottobre 1933.
Persico E., *Tendenze e realizzazioni*, in "La Casa Bella", maggio 1930, in *Tutte le opere 1923-1935*, vol. II, a cura di G. Veronesi, Comunità, Milano 1964.
Piccinato L., *Significato urbanistico di Sabaudia*, in "Urbanistica", 1, 1934.
Pollini G., Figini L., *Villa-studio per un artista*, in "Quadrante", I, 2, giugno 1933.
Ponti G., *La Sala della Vittoria,* in "Domus", 103, luglio 1936.
Prampolini V., *Il futurismo, Hitler e le nuove tendenze*, in "Stile futurista", I, 3, settembre 1934, in E. Crispolti, *Il Secondo futurismo: 5 pittori -4 1 scultore, Torino 1923-1938*, Pozzo, Torino 1962.
Pagano G., *La VI Triennale di Milano*, in "Casabella", agosto 1936.
Prezzolini G., *Fascismo e futurismo*, in "Il Secolo", 3 luglio 1923, *in Marinetti e il futurismo*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1973.
Sironi M., *Scritti editi ed inediti*, a cura di E. Camesasca, con la collaborazione di C. Gian Ferrari, Feltrinelli, Milano 1980.
Somenzi M., *Difendo il futurismo*, A.R.T.E., Roma [1937].
Somenzi M., *Italianità dell'arte moderna*, in "Artecrazia", 117, 3 dicembre 1938.
Somenzi M., *Necessità del futurismo*, in "Artecrazia", 117, 3 dicembre 1938.

Fonti secondarie

Addis Saba M., *Gioventù italiana del Littorio. La stampa dei giovani nella guerra fascista,* Feltrinelli, Milano 1973.
Anzani G., Caramel L., *Pittura moderna in Lombardia 1900-1950*, Cariplo, Milano 1983.
Armellini G., *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano 1980.
Cannistraro P. V., *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari 1975.
Crispolti E., *Appunti sui materiali riguardanti i rapporti tra futurismo e fascismo*, in E. Crispolti, B. Hinz, Z. Birolli, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Feltrinelli, Milano 1974.
Crispolti E., *Corrado Cagli*, Pozzo, Torino 1964.
Crispolti E., *Cagli e la "scuola di Roma" 1927-1938*, Electa, Milano 1985.
Crispolti E., *Catalogo ragionato generale dei dipinti di R. Guttuso*, vol. I, G. Mondadori & Associati, Milano 1983.
Crispolti E., *Guttuso. Crocifissione*, Accademia Editrice, Roma 1970.
Crispolti E., *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Celebes, Trapani 1969.
Crispolti E., *I Basaldella, Dino, Mirko e Afro*, Casamassina, Udine 1984.
Crispolti E., *Lucio Fontana. Catalogo generale*, Introduzione, Electa, Milano 1986.
Crispolti E., *Storia e critica del futurismo*, Laterza, Roma-Bari 1986.
Crispolti E., *Vittorio Corona attraverso il futurismo*, Celebes, Trapani 1978.

De Felice R., *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Einaudi, Torino 1962.
Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo, a cura di S. Evangelisti, testi di P. Baldacci, S. Evangelisti, M. Pinottini, Mondadori-Daverio, Milano 1986.
Fossati P., *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratta in Italia, 1934-1940*, Einaudi, Torino 1971,
Godoli E., *Guide all'architettura moderna. Il futurismo,* Laterza, Roma-Bari 1983.
Le riviste giovanili del periodo fascista, a cura di A. Folin e M. Quaranta, Canova, Treviso 1977.
Manifesti futuristi 1909-1944, a cura di L. Caruso, Coedizioni SPES-Salimbeni, Firenze 1980.
Marchiori G., *Licini*, Centro Culturale Olivetti, Ivrea 1958.
Mononi I., *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali,* Edizioni La Rete, Milano 1957.
Nadeau M., *Histoire du Surréalisme, II, Documents Surréalistes*, Editions du Seuil, Parigi 1948 (trad. it. Mondadori, Milano 1972).
Pansera A., *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978.
Rizzi P., Di Martino E., *Storia della Biennale 1895-1982*, Electa, Milano 1982.
Salaris C., *Storia del futurismo*, Editori Riuniti, Roma 1985.
Silva U., *Ideologia e arte del fascismo*, Mazzotta, Milano 1973 (II ed. 1975).
Tempesti F., *Arte dell'Italia fascista*, Feltrinelli, Milano 1976.
Veronesi G., *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia*, Tamburini, Milano 1953.

Mostre e convegni

Aspetti del primo astrattismo italiano 1930-1940, a cura di L. Caramel, Galleria Civica d'arte moderna, Monza, 1-31 marzo 1969.
Frontiere d'avanguardia. Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia, testi di M. Masau Din, B. Passamani, U. Carpi, P. ICreCiC, I. Subotic, D. Lombardi, N. Zar, catalogo a cura di B. Passamani e U. Carpi, Musei Provinciali, Gorizia, Palazzo Attems, febbraio-aprile 1985.
Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia, R. Cantini, A. Ceroni, O. Foglieni, A. Galliani, B. Flernan-Gomez, M. C. Lopez, *Arte, architettura urbanistica, negli anni Trenta nelle cronache dell'Ambrosiano"*, Comune di Milano, 27 gennaio - 30 aprile 1982, catalogo Mazzotta, Milano 1982.
Il Cagli romano, anni Venti-Trenta, Palazzo Pubblico, Magazzini del Sale, Siena, 19 luglio - 30 settembre 1985, catalogo Electa, Milano 1985.
Ricostruzione futurista dell'universo, a cura di E. Crispolti, Mole Antonelliana, Torino, giugno-ottobre 1980.
Vittorio Corona, a cura E. Di Stefano, Museo Civico di Gibellina, Sellerio, Palermo, maggio-giugno 1985.
1935. Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale, Università degli Studi . di Roma "La Sapienza", Palazzo del Rettorato, 28 giugno - 31 ottobre 1985, catalogo Multigrafica Editrice, Roma 1985.

PARTE TERZA

Futurismo, cultura e politica fuori d'Italia

Futurismo e culture politiche in Francia

Pasquale A. tannini

A testimonianza dell'immediata ricezione del manifesto di fondazione del futurismo da parte dell'intellighenzia francese restano due consistenti dossier che lo stesso Marinetti raccolse e diede tempestivamente alle stampe con quell'accorto senso della pubblicità che gli era congeniale.[1]

Si tratta di un insieme di lettere inviate a Marinetti in risposta alla sua circolare in cui si era richiesta un'opinione sul nuovo movimento e l'adesione "totale o parziale" che fosse; e di un mannello di recensioni uscite su giornali e riviste francesi.[2]

Un complesso di documenti che, se ben letto, contrastano decisamente con l'affermazione di qualche critico che favoleggia di una scarsa eco del manifesto a Parigi. È vero il contrario: del manifesto si parlò ampiamente nella capitale così come in alcune zone della provincia.

Lasciando da parte l'epistolario per il quale rimandiamo a un nostro studio apparso in *La fortuna del futurismo in Francia*,[3] fermiamo l'attenzione sulla rassegna della stampa, fino ad ora trascurata, e trascegliamo tra i tanti "ritagli" quelli che ci sembrano più significativi per il nostro discorso.

Cominciamo da "Le Temps", il compassato giornale che, dopo la caduta di Napoleone III, s'era orientato, sotto la direzione di Adrien Hébrard, verso una politica di appoggio ad una repubblica moderata. A parlare del manifesto sull'autorevole quotidiano era Nozière,[4] un giornalista brillante che dava all'articolo il tono della *causerie* individuando il carattere d'apologo che colorava l'avvio del testo marinettiano; ricollegando la dottrina futurista a un'educazione sportiva e di *energia*; cogliendo l'attualità delle teorie marinettiane in un periodo in cui

[1] Cfr. "Poesia", V, 3-6, aprile-luglio 1909, pp. 3-34.

[2] G. Lista, *Fuizerisme. Manifestes. Documents Proclamanvins,* L'Age d'Homme, Losanna 1973, p. 65.

[3] Cfr. P. A. Jannini, *Note e documenti sulla fortuna del futurismo in Francia, in AA.VV La fortuna del futurismo in Francia,* Bulzoni, Roma 1979, pp. 9-16.

[4] Cfr. "Poesia", cit., pp. 12-14.

era opprimente la ripetitività dell'arte; evidenziando la contraddizione per la quale un movimento fondato sull'istinto — che è fondamentalmente "une forme d'anarchie" — pensi di creare un gruppo organizzato, una scuola; divagando infine intorno a Ibsen e a Maeterlinck, per concludere: "Le grand écrivain qui semble réaliser l'idéal du *futurisme*, ce n'est pas un homme du Nord, mais un Italien — comme il convient —, c'est le fougueux, le dévorant Gabriel D'Annunzio".[5]

Accanto a "Le Temps", "Le Gaulois", grande giornale della destra, diretto da Arthur Meyer e rivolto a un pubblico "bien pensant"[6] in una prospettiva conservatrice e monarchica. Qui, a dar conto del manifesto, è chiamato Edmond Harancourt, poligrafo, epigono del Parnasse, gran personaggio della cultura metropolitana: il suo è un lungo articolo tutto volto a contestare le tesi della "nouvelle école"[7] e ad avvertire i tranquilli lettori del giornale parigino che idee tanto iconoclaste avrebbero potuto imporsi. Perciò attenzione: "Si outrancières et paradoxales qu'elles soient, on aurait tort d'en sourire [...]".[8] A riprova, Harancourt cita il caso di Gustave Courbet e, inconsapevolmente, è buon profeta: "Le pétrole épargne le Louvre, et Courbet habite à cette heure le palais qu'il voulait voir en flammes!".[9] Esattamente come avverrà per un Boccioni.

Infine "Comoedia", un quotidiano giovane (si pubblicava dal 1907) che si pretendeva il giornale più parigino e più aggiornato "sur toutes les manifestations de la vie moderne".[10] Interamente dedicato all'informazione teatrale, letteraria e artistica "Comcedia" è per noi "un témoin irremplagable de l'extraordinaire richesse d'idées de ces années où la belle époque finissante commengait à douter des valeurs académiques".[11] Un giornale così aperto e avanzato (anche politicamente) non poteva non soffermarsi sul manifesto: ad occuparsene fu il redattore capo, Gaston De Pawlowski, che in un pezzo brillante e lievemente ironico afferma essere il movimento necessario per un'Italia che da ven-

[5] *Ibid.,* p. 14. Nozière tornerà a parlare del futurismo sul "Gil Blas" del 5 aprile 1909 in occasione della rappresentazione del *Roi Bombante.*

[6] Cfr. L. Daudet, *Salons et fournaux. Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux de 1880 à 1908,* série, Nouvelle Librairie Nationale, Parigi 1917, p. 137. Si ricordi che lo stesso 'Figaro", che aveva pubblicato il manifesto di fondazione del futurismo, era un giornale conservatore. Annota A. J. Mayer: "È peraltro paradossale che questo giornale *('Le Figaro')* fosse, malgrado la sua 'modernità' in quanto mezzo di comunicazione elitista, conservatore e cattolico, e come tale difendesse tutti i valori che i futuristi spregiavano". *Il potere dell'ancien régime fino alla I guerra mondiale,* Latenza, Roma-Bari 1982, p. 194.

[7] E questo il titolo dell'articolo uscito il 3 marzo 1909 su "Le Gaulois".

[8] Cfr. "Poesia", cit., p. 15.

[9] *Ibid.*

[10] C. Ledré, *Histoire de la presse,* Fayard, Parigi 1958, p. 324.

[11] P. Albert, *Puissances de la presse,* in *Histoire littéraire de la France, de 1848 l 1913,* V" série, diretta da P. Abraham e R. Desné, Les Editions Sociales, Parigi 1977, p. 488.

t'anni "s'efforce de renier systématiquement son passé et d'emmurer les cimetières où dorment chez elle les géants d'autrefois".[12]

A testimonianza dell'interesse di "Comcedia" per il neonato movimento resta inoltre l'importante intervista a Marinetti[13] pubblicata in occasione della rappresentazione del *Roi Bombance* a Parigi. Nel cappello all'intervista, un'incisiva dichiarazione di Marinetti confermava l'intenzione violentemente antiborghese del movimento e la sua vocazione anarchica.[14] Aveva detto Marinetti:

> Le geste destructeur de l'anarchiste n'est-il pas un rappel absurde et beau vers l'idéal d'impossible justice, une barriere à l'outrecuidance envahissante des classes dominatrices et victorieuses? Quant à moi, je préfère la bombe de Vaillant au rampement du bourgeois qui se tapit au moment du danger, ou à l'égoisme inepte du paysan qui se mutile pour ne pas servir son pays.[15]

Tanti altri giornali a Parigi e in provincia dedicarono spazio al futurismo: da "Le Siècle" a "Le Journal des débats", da "Paris Sport" a "Liberté", dar Echo de Paris" a "L'Opinion", da "Gil Blas" a "L'Intransigeant".[16] Nella maggior parte degli articoli si descrive lo "scandalo" dell'operazione marinettiana, con particolare attenzione alla letteratura, e poi, a partire dal 1910, alla pittura (era entrato in gioco Apollinaire).[17]

Quanto alle riviste, dalla "Nouvelle Revue Frangaise" (se ne occupò Jacques Copeau) fino al "Mercure de France" (dove si leggevano pagine significative di Rachilde su Marinetti), vale la medesima osservazione fatta per i quotidiani: l'interesse, se pure in chiave polemica, è grande. Basterà soffermarsi su due esempi: uno dai periodici parigini ("La Vie de Paris"), l'altro da quelli della provincia ("Poésie").

Era collaboratore de "La Vie de Paris" André Ibels, un poeta oggi dimenticato ma che aveva goduto di una certa notorietà e che era stato

[12] Cfr. "Poesia", cit., p. 21.

[13] L'intervista usci su "Comcedia" del 26 marzo 1909 e su "Poesia", cit., pp. 3-4, in apertura della "rassegna stampa". Marinetti poi la utilizzò come introduzione *a Les poupées éléctriques,* Sansot, Parigi 1919.

[14] Cfr. E. Gentile, *La politica di Marinetti,* in "Storia contemporanea", VII, 3, 1976, p. 433. Dello stesso autore si veda anche *Le origini dell'ideologia fascista,* Laterza, Roma-Bari 1975, pp. 109-119.

[15] "Poesia", cit., p. 3.

[16] Si veda oltre che il numero di "Poesia" citato, il documentato *Contributo alla bibliografia della fortuna del futurismo* in *Francia (1909-1920),* di N. Novelli, in AA.VV., *La fortuna del futurismo in Francia,* cit., pp. 205-269.

[17] Per i rapporti tra Apollinaire e il futurismo rimando al mio studio su *Le avanguardie letterarie nell'idea critica di Apollinaire,* Bulzoni, Roma 1979.

un simpatizzante del movimento anarchico — come tanti intellettuali del tempo — ma che in più s'era fatto attivo pubblicista delle idee libertarie animando la "Revue anarchiste" e il "Courrier social".[18] Ibels, che in una lettera a Marinetti proclamava: "Oui, le geste d'Èmile Henry vaut le geste de nos plus grands généraux […]",[19] sulla "Vie de Paris" affermò: "Et où Marinetti a raison c'est quand il crie: de l'air, de la liberté, du nouveau!".[20]

Era "Poésie" una rivista che si pubblicava a Tolosa (diretta da Touny-Lérys assieme a Marc Dhano e Georges Gaudion). Occupava un posto di riguardo nel quadro della cultura meridionale d'ispirazione regionalista.[21] Nell'estate del 1909 "Poésie" pubblicò un contromanifesto intitolato *primitivisme*:[22] ma era un programma costruito solo per contrapporsi al futurismo. Interessanti invece sono le risposte alla richiesta di adesione al nuovo movimento: fra le numerose lettere giunte a "Poésie" v'erano quelle di personaggi illustri come Mistral che proponeva di leggere *vandalisme* al posto di *futurisme*,[23] o come Jules de Gaultier (filosofo, il solo a intuire un certo carattere messianico del futurismo: "demain vaudra mieux qu'aujourd'hui"),[24] o ancora un Gossez secondo il quale il futurismo era nato "reazionario". Sollecitava: "Prière aux poètes d'user des vocables un peu moins barbares: Futurisme, Primitivisme respect au bon sens et à nos oreilles".[25]

L'anno seguente (1910) lo stesso Gossez — assieme a Guilbeaux e a Lebesgue —[26] dava vita ad un nuovo "ismo" dalla denominazione non "meno barbara". È stato il *dynamisme* la prima di quelle che io chiamo microavanguardie: germogliate dal futurismo furono effervescenze di vivacia e di peso diverso, durarono più o meno a lungo.

A differenza del movimento italiano, il *dynamisme* si era incamminato sui binari di un pacifismo e di un umanitarismo molto vicini alle proposte di Jules Romains e dell'Abbaye. Non così il *paroxysme,* il *dramatisme,* il *cérébrisme,* il *nunisme*. Tutte queste quattro piccole avanguardie, con sfumature diverse, tendevano all'affermazione di un

[18] Cfr. J. Maitron, *Le mouvement anarchiste en France,* Maspéro, Parigi 1975, torno II, pp. 254-255.
[19] Cfr. "Poesia", cit., p. 6.
[20] Ibrd.,p. 14.
[21] Cfr, Jouanny, *Situation de Touny-Lérys,* in *Autour de Touny-Lérys,* 1974.
[22] "Poésie", V, 28-30, inverno 1909, pp. 73-79.
[23] "Poésie", V, 31-33, estate 1909, p. 169.
[24] *Ibid.,* p. 175.
[25] *Ibid.,* p. 197.
[26] Cfr. M. Décaudin, La *crise des valeurs symbolistes,* Privat, Tolosa 1960 (reprint, Slatkíne, Ginevra-Parigi 1981), pp. 462 sgg., dove un paragrafo è intestato *al Dynamisme d'Henri Guilbeaux;* e L. Sommeville, *Les devanciers du surréalisme,* Droz, Ginevra 1971, pp. 83 sgg., che dedica un capitoletto a *Le dynamisme, A. M. Gossez.*

imperialismo francese, che somigliava tanto al panitalianesimo marinettiano.

Per descrivere il primo, più che fare riferimento alle teorie di Nicolas Beaudoin che era stato l'anima del gruppo, è utile soffermarsi sulle pagine critiche di Gaston Sauvebois. Sul secondo numero della "Vie des lettres" osservava: "On entend bien que: *impérialisme français* signifie extension universelle des qualités du genie français, et proprement, prétention de celui-ci à l'hégémonie européenne".[27]

Per il secondo — apparentato *all'orphisme* e al *simultaneisme* — conviene richiamare il pensiero di Henri-Martin Barzun, il protagonista del *dramatisme*, l'altra piccola avanguardia che fece molto rumore anche perché coinvolse nel dibattito personalità come quelle di Apollinaire, di Cendras e di Delaunay.[28] Dichiarava Barzun: "Notte art ne doit rien avoir de commun, en effet, avec la poétique américaine, allemande ou italienne. Il doit étre avant tout *national*, comme le témoignage le plus haut, le plus pur de notre tace, de nos aspirations, de notre force, de nos volontés, si, en son essente, il doit etre *d'expression humaine*" .[29]

Per il *cérébrisme* basta leggere il manifesto programmatico pubblicato da Canudo sul "Figaro» nel febbraio 1914. Era scritto: "Le XIX e siècle fut, dans tous les domaines de l'esprit, le véritable siècle de la Renaissance frangaise. Mais depuis quelques dizaines d'années, la France est si impérieusement à la tête de l'évolution artistique, que les nations les plus hostiles s'inclinent devant sa domination".[30]

Al *nunisme* aveva dato la formula il suo inventore Piene AlbertBirot che sulla rivista "Sic" (1916) aveva offerto questo suo singolare paradigma:

guerre + cubistes + futuristes = volonté = (ordre = style)
guerre + cubistes + futuristes = style = art
guerre + cubistes + futuristes + x = PROCHAINE RENAISSANCE FRANCAISE[31]

dove la *x* preannuncia il *nunisme*: una proposta per l'avanguardia più

[27] G. Sauvebois, *L'impérialisme francais,* in "*La* Vie des Lettres", II, luglio 1913, p. 296.

[28] Per questo rimandiamo allo studio ancora fondamentale di P. Bergman, *"Modernolairia" et "Simultaneità",* Svenska BokfMaget, Uppsala 1962.

[29] H.-M, Barzun, *Voix, rythmes et chants Simultanés expriment l'ère du drame,* in "Poème et Drame", IV, maggio 1913, pp. 47-48.

[30] B. Mitchell, *Les manifestes littéraires de la Belle Epoque,* Seghers, Parigi 1966, pp. 173-174. Cfr. anche l'illuminante capitolo su *Cerebrismo canudiano ed estetica totale,* di G. Dotoli in *Lo scrittore totale. Saggi su* R *Canudo,* Schena, Fasano 1986, pp. 39-56. Ricordiamo che la rivista di Canudo "Montoie" aveva come sottotitolo "Organe de l'impérialisme frangais".

[31] "Sic", 5 maggio 1916, reprint Editions de la Chronique des Lettres Françaises, Parigi 1973, p. 34.

che un'avanguardia vera e propria,[32] dove, in una visione sincronica, il futurismo ottiene la sua collocazione di privilegio. L'esaltazione della guerra è intesa come "ritorno rigenerante alle origini — *guerra sola igiene del mondo* — secondo la formula marinettiana".[33]

Mentre a Parigi Pierre Albert-Birot (Apollinaire pontifex) tenta la sintesi di "cubistes, futuristes, simultanéistes, umanimistes + ...istes, + ...istes, en un mot nunistes",[34] nello stesso armo 19Y6 a Zurigo esce il "Cabaret Voltaire", prima rivista Dada che ospita anche Marinetti e Cangiullo. Annotava G. Ribemont-Dessaignes, uno dei protagonisti francesi di Dada: "Rien d'étonnant à ce que, pour commencer, Dada eùt souvent un visage futuriste ou cubiste à tel point que Dada lui méme s'y trompait".[35] Per certo nelle coordinate di Dada ci fu un *esprit* futurista: era nell'uso di tecniche di marca italiana, era — come ha detto bene Luciano De Maria — in quell'ansia di "battere in breccia la razionalità irrazionale delle civiltà capitalistiche".[36] Aggiungiamo: consciamente o inconsciamente Tzara ritrovava nel futurismo quello spirito libertario e rivoluzionario che era stato il fondamento del pensiero del primo Marinetti.[37]

Vale altrettanto per il surrealismo. Scriveva il futurista Paolo Buzzi: "Surrealismo e futurismo (a parte in quest'ultimo la squillante nota nazionale) furono ben poco distanti [...]" e questo perché entrambi han voluto operare una "rivoluzionaria levata di scudi contro la società e i suoi valori [...]".[38] E ancora perché entrambi han voluto tagliare i ponti con una certa tradizione per fondare una "nuova morale";[39] perché entrambi hanno voluto attivare *l'energia psichica* in tutte le sue inesplorate possibilità, *e* ai fini di un mutamento del mondo e quindi della "rivoluzione"; e di usarla cioè, come si potrebbe usare una bomba.[40] Certo sono accostamenti da prendere *cum grano salis* sempre tenendo presenti gli esiti politici dei due movimenti nel quadro di una più ampia rivisitazione dei rapporti fra le culture politiche francesi e il futurismo: una

[32] Cfr. P. A. Jannini, *L'angelo funambolo,* Cisalpino-Goliardica, Milano 1973, p. 68.

[33] G. Orlandi Cerenza, *Poetiche d'avanguardia del primo Novecento,* Bulzoni, Roma 1984, p. 108.

[34] "Sic", 11 novembre 1916, reprint, cit., p. 82.

[35] G. Ribemont-Dessaignes, *Histoire de Dada,* in "Nouvelle Revue Frangaise", XIX, 213, 1° giugno 1931, p. 869.

[36] L. De Maria, *Futurismo, Dadd, Surrealismo,* in "Lettere italiane", 4, ottobre-dicembre 1975, p. 385.

[37] Per cui José Pierre ha potuto scrivere che il futurismo è stato "la première Revolution culturelle du XX' siècle". Cfr. Le *génie du futurisme,* in "La Quinzaine littéraire , 16, 31 ottobre 1973, p. 21.

[38] P. Buzzi, Nota del traduttore, in M. Nadeau, *Antologia del surrealismo,* Macchia, Roma 1948, p. 8.

[39] G. Lista, *Marinetti et le surréalisme,* in *Surréalisme/Surrealismo,* in 'Quaderni del Novecento francese", 2, Bulzoni-Nizet, Roma-Parigi 1974, p. 135.

[40] M. Calvesi, *Distruggere ogni logica. dal futurismo al surrealismo,* in AA.VV., *Il futurismo,* Gruppo Editoriale Fabbri, Milano 1976, p. 73.

storia tutta da scrivere. Qui vogliamo soffermarci sul caso Jean-Richard Bloch che permette di documentare come già dal 1913 la questione fosse aperta.

Descrivendo una sommaria geografia politica delle riviste francesi intorno al 1914, H. Bachelin poneva a destra la "Revue critique des idées et des livres", al centro la "Nouvelle Revue Frangaise" e a sinistra l'"Effort libre": la prima a difesa della tradizione classica, la seconda con un programma volto ad illustrare l'arte *tout-court*, la terza, infine, destinata a promuovere un'arte rivoluzionaria.[41]

Direttore dell'"Effort libre" era Jean-Richard Bloch affiancato da un comitato di cui facevano parte Charles Albert, Léon Bazalgette, Marcel Martinet, André Spire, Gaston Thiesson e Charles Vildrac. La rivista era nata nel 1910 con il titolo "L'Effort"[42] sul modello della "Voce" prezzoliniana,[43] anche se ideologicamente sarà più vicina all'"Unità" di Salvemini e più tardi a "Utopia, Rivista quindicinale del Socialismo Rivoluzionario Italiano", diretta da Benito Mussolini.[44] Per quanto posto "à l'extréme gauche du mouvement idéologique",[45] Bloch (che dal 1913 era divenuto professore all'Institut Francais di Firenze) voleva l'"Effort" aperto alla discussione di problemi e di fatti anche non strettamente "ortodossi", come certi aspetti del nazionalismo italiano e alcune istanze del movimento futurista. Così quando, nel dicembre 1913, Giovanni Papini pubblicò su "Lacerba" l'articolo — quasi un manifesto — *Perché son futurista*, Bloch ritenne giunto il momento di proporre ai suoi lettori alcune considerazioni sull'argomento. Nacquero allora *Les raisons d'un futuriste et les nôtres*.

Si può dare quasi per certo che le note di Bloch erano destinate a

[41] Cfr. H. Poulaille, *Nouvel agé littéraire,* Valois, Parigi 1930, p. 289.

[42] Su richiesta di una omonima rivista, "Effort" dovette mutare il titolo e assunse quello di "L'Effort libre", a partire dal 1912.

[43] Cfr. il numero dedicato a Jean-Richard Bloch dalla rivista "Europe", XLIV, 446, giugno 1966, p. 117. J.-R. Bloch collaborò alla "Voce", VI, 14, 28 luglio 1914, con un articolo su La *democrazia e le feste.* Annota A. Hermet a questo proposito: "Dopo le tristi e già lontane giornate della Settimana Rossa, su cui, quasi concordi, 'La Voce' e 'Lacerba' avevano espresso il loro giudizio (anche si lesse allora, in quella, un bell'articolo di J.-R. Bloch, La *democrazia e le feste:* l'ottimismo democratico crea una forma nuova di tristezza popolare') [...1". *La ventura delle riviste,* Vallecchi, Firenze 1940, p. 207. Nel volume di G. Prezzolini, *Il tempo della Voce,* Longanesi, Milano 1960, si trovano due riferimenti a J.-R. Bloch in due lettere di B. Crémieux allo stesso Prezzolini: nella prima (27 novembre 1914) si legge: "J.-R Bloch, fantassin, a été blessé au bras, il est reparti au feu en octobre", *op. cit.,* p. 641 e nella seconda (5 novembre 1917): "J.-R. Bloch ne doit pas encore &re remis de sa dernière blessure qui intéressait le cerveau; lui, du moine, s'est conduit proprement", *ibid.,* p. 733. Sul 'caso Bloch" avevamo già scritto in *Note e documenti sulla fortuna del futurismo in Francia,* cit., pp. 50-55.

[44] Cfr. il reprint di "Utopia, Rivista quindicinale del Socialismo Rivoluzionario Italiano", presentato da R. De Felice, Feltrinelli, Milano 1974. Nel n. I dell'anno I, 22 novembre 1913, p. 31 e nel n. 1 dell'anno 1,I, 15 gennaio 1914, p. 30, si leggono due note su "L'Effort libre". Nel n. 7-8 dell'anno II, 15-31 maggio 1914, pp. 230-236 si trova un articolo di J.-R. Bloch, *La crisi del radicalismo.*

[45] J.-R. Bloch, Notes biographiques, in *Les plus belles pages de J. R. Bloch,* présentées par Aragon, La Bibliothèque Française, Parigi 1948, p. 8.

essere pubblicate su l'"Effort libre" e perciò l'autore voleva conoscere l'opinione dei suoi più vicini collaboratori. Cominciò col chiedere il parere di Bazalgette. Il traduttore di Whitman rispose subito con una lettera dai toni violentissimi per esprimere tutta la sua costernazione dinanzi alle argomentazioni dell'amico. Scriveva tra l'altro:

> Ai-je la berlue, ou l'Italie a-t-elle ensorcelé notre Jean-Richard Bloch au point de lui faire prendre des vessies pour des lanternes?... Je ne puis encore me figurer que c'est vous qui avez écrit cela... J'ai beau faire tous les efforts que vous voudrez, je ne puis considérer le groupe de "Lacerba" autrement que comme des pitres, comme les représentants actuels de la variété italienne du charlatan...[46]

Bazalgette attaccava poi direttamente Marinetti, "ce levantin typique, ce simple marchand de cacaouettes", e soprattutto metteva in guardia Bloch dal prendere sul serio i futuristi: un atteggiamento benevolo nei loro confronti avrebbe potuto giustificare tutta una letteratura deteriore, quella dei Barzun, degli Apollinaire, dei Brisset, "toutes variétés masculines et féminines, du furnisto-cónisme".[47]

Della sua preoccupazione Bazalgette volle subito far partecipe Charles Albert, che era anche l'amministratore della rivista e che in quel 1913 aveva lanciato la formula dell'"art prolétarien".[48] Charles Albert scrisse a Bloch una lettera in cui i giudizi erano più sfumati, ma che si concludeva con una precisa critica: "Vous faites, malgré tout, la part trop belle à des gens qui ne la méritent pas".[49]

Bazalgette e Charles Albert davano poi notizia dell'articolo incriminato all'amico Vildrac. Il garbato poeta unanimista, che doveva aver conosciuto Marinetti ai tempi dell'Abbazia e che era stato collaboratore di "Poesia",[50] se da una parte si mostrò comprensivo nei riguardi della situazione artistica italiana dall'altra consigliò a Bloch di non lasciarsi irretire nel gioco dei futuristi:

> Quelle figure fera ton article. Malgré toutes tes réserves, tu seras converti au Marinettisme, sois-en certain, car en pareille que-

[46] Lettera di L. Bazalgette a J.-R. Bloch in data 19 dicembre 1913.

[47] *Ibid.*

[48] M. Décaudin, La *crise des valeurs symbolistes,* cit., p. 459.

[49] Lettera di Charles Albert a J.-R. Bloch in data 21 dicembre 1913.

[50] F. T. Marinerai dedica a Vildrac una nota nella rubrica "Fochi montani" di "Poesia", I, 10-11, novembre-dicembre 1905, n.n.; *da* parte sua Vildrac pubblica su "Poesia", 11, 3-5, aprile-maggio 1906, p. 47, una composizione poetica dedicata a F. T. Marinetti intitolata *Mon enthousiaspne.* Infine Vildrac appare fra *i Poeti dell'Abbaye* presentati da Marinetti come "Cenacolo d'artisti all'avanguardia dell'arte in Francia". Cfr. "Poesia", II, 9-12, ottobre-gennaio 1906-1907, p. 27.

> stion, les gens n'admettent pas le parti intermédiaire On coupe ou on ne coupe pas. Te voilà futuriste-Severiniste. C'est pourquoi, si j'étais toi, jé réfléchirais un peu avant de publier ce long article...[51]

È molto verosimile che Bloch seguì il consiglio di Vildrac e tenne per sé l'articolo che, a quanto mi è dato sapere, non uscì mai in rivista.

Le tanto discusse *Raisons d'un futuriste et les nôtres,* pubblicate nel 1920 in un volume di saggi intitolato *Carnaval est mon*,[52] recano come sottotitolo *G. Papini* e sono divise in sette paragrafi nei quali l'autore tende a isolare il problema politico, mettendo a raffronto la realtà storico-sociale francese con quella italiana.

Illustrando quest'ultima con una pagina esemplare di Giuseppe Prezzolini che si conchiude con queste parole:

> L'Italia non è qui, noi lo sappiamo benissimo: l'Italia dei setaioli e dei cotonieri, l'Italia degli emigranti non ha nulla a che fare con questo paese di alberghi, di ciceroni, tutto musei e gondole, boschi d'arancio e vie medioevali, rovine romane e modelle travestite, serenate al chiaro di luna e scarrozzate all'ora dei tramonto; e pure questo e non altro è l'Italia per la maggior parte dei semicolti e dei semiricchi d'ogni paese che credon d'averci fatto un grande onore lasciando qualche centinaio di lire nelle tasche degli albergatori stranieri che esercitano le virtù patrie in Italia.[53]

Annota Jean-Richard Bloch:

> Quand j'admire la sérénité obtuse de trois Anglaises installées au fond d'un fiancre, et escaladant dignement les hauteurs sublimes de Fiesole, ou bien la longue pèlerine vette, balancées devant moi au rythme d'une démarche allemande, je deviens Italien, je deviens futuriste, j'envoie aux cent mille diables Baedecker, Cook et la curiosité inévitable des *manuels d'art*, je sens courir chacun de ces parasites sur mon propre épiderme.[54]

Ha ragione Denis Saurat, un critico e poeta occitano oggi troppo dimenticato, quando dice: "L'oeuvre de Bloch n'est ni dans l'essai ni dans le réve. Dans l'essai il est trop sincère pour faire oeuvre littéraire. Il voit

[51] Lettera di C. Vildrac a J.-R. Bloch in data 11 febbraio 1914.

[52] J.-R. Bloch, *Carnaval est mors. Premiers essais pour mieux comprendre mon temps,* NRF, Parigi 1920, pp. 102-113.

[53] G. Ptezzolini, *La Francia e i francesi nel XX secolo osservati da un italiano,* Treves, Milano 1913, pp. 2-3.

[54] J.-R Bloch, *Carnaval est* mort, cit., p. 112.

le monde toujours suspendu au bord du gouffre. Et la politique et le polémique, anti-littéraires, sont trop près de lui".[55] Infatti la tentazione futurista di Bloch non è di carattere estetico o semplicemente letterario (come quella di Apollinaire) ma di marca politica e polemica: un atto di simpatia intellettuale rivolto alla gioventù italiana in un momento di crisi:

> Nous étonnerons-nous, maintenant, que la jeune Italie soit futuriste? Nous étonnerons-nous que le Futurisme soit nationaliste? Nous étonnerons-nous des passions que sa propagande excite chez eux?
>
> Non. Si nous avons nos raisons, les futuristes italianes ont les leurs. Ils ont à faire l'expérience des grands mouvements nationaux et des grands mouvements artistiques. L'Italie bourgeoise a besoin d'être secouée une fois au moins corame la France bourgeoise n'a plus cessé de l'être depuis le soir d'*Hernani.*
>
> Ce qui nous sépare des futuristes n'est pas l'absence de sympathie, mais une nécessité differente de part et d'autre.
>
> Ce qui nous en rapproche est cette estime que ne se refusent jamais des artistes, pourvu qu'ils sentent en face d'eux un respect de l'art, une sincérité et un désintéressement égaux à ceux qui les animent.[56]

L'articolo è datato: "Florence, décembre 1913". Nello stesso anno il giovane Gramsci aveva lanciato contro il "pollaio intellettuale" italiano le sue acute argomentazioni sul futurismo:

> L'ultima manifestazione di Marinetti che ai più e forse anche a qualche mio amico, è sembrata una pagliacciata, la penultima girandola di un esaltato d'ingegno, avrebbe da sola dovuto far pensare e discutere, se da noi ci fosse davvero quell'interesse per le cose artistiche, che si è strombazzata, perché essa si ricollega alla nuova tendenza dell'arte odiernissima, dalla musica alla pittura dei cubisti.[57]

E vale sottolineare come in quel medesimo 1913, quando il futurismo è attaccato soprattutto da destra, sia in Francia che in Italia, due intellettuali socialisti guardino con attenzione (o se si vuole con "preoccupazione") al movimento di Marinetti.

[55] D. Saurat, *J.-R. Bloch,* in "La Nouvelle Revue Frangaise", XX, 224, 1° maggio 1932, pp. 886-887.

[56] J.-R. Bloch, *Carnaval est mort,* cit., p. 113.

[57] A. Gramsci, *I futuristi,* in "Corriere universitario", I, 8, 20 maggio 1913, poi in *Per la verità,* a cura *di* R. Martinelli, Editori Riuniti, Roma 1974, "Nuova Biblioteca di cultura", p. *7.*

Nel febbraio 1914 Bloch pubblica sull'" Effort libre" una nota intitolata *Physicofolie*, dedicata al manifesto del *Music-hall* che gli ha inviato Marinetti ("le doux poète de la *Conquéte des Etoiles*"): ora il tono è più ironico e tale da non dover dispiacere ai suoi collaboratori.[58] Quanto a Papini sarà Margherita Sarfatti ad occuparsene sulla rivista del marzo dello stesso anno,[59] ma al futurismo qui si fa accenno solo marginalmente.

Passata la guerra v'è ancora chi, fra gli intellettuali di sinistra, guarda con attenzione al futurismo. Ricordiamo nuovamente Gramsci che annota: "I futuristi, nel loro campo, nel campo della cultura sono rivoluzionari [...]".[60] Questa pagina ormai molto nota uscì nell'Ordine Nuovo" del 5 gennaio 1921.

Nel 1920 Jean-Richard Bloch aveva pubblicato quelle *Raisons* che tanto avevano allarmato Bazalgette, Charles Albert e lo stesso Vildrac. Più di cinquant'anni più tardi (1975) la rivista "Europe" (che tra i promotori ebbe proprio Jean-Richard Bloch, assieme ad alcuni fra i più vistosi uomini della sinistra) dedicò ben due numeri monografici a *Les Futurismes*. Bloch era scomparso nel 1947: era rimasta la sua lezione.

Quella cultura comunista che per tanti anni aveva, si può dire, ignorato il futurismo, si era adesso resa disponibile per farne un esame sereno e compiuto. Per la prima volta si intestava un'opera di tanto rilievo non solo al futurismo, ma ai futurismi, e, fra questi, com'era giusto, si privilegiava l'avanguardia russa e in particolare Majakovskij.[61]

[58] [J. R. Bloch] *Physicofolie,* nella rubrica "Actes et paroles", "L'Effort libre", febbraio 1914, pp. 323-325. A proposito di questa nota mi scrisse Marguerite J.-R. Bloch: "Ces `Actes et paroles' n'étaient jamais signés - mais c'était J.-R. B. qui les rédigeait généralement".

[59] Cfr. M. Sarfatti, Un *uomo finito, par G. Papini,* in "L'Effort libre", marzo 1914, pp. 380-389. Jean-Richard Bloch appuntò la sua attenzione su questo brano dell'articolo della Sarfatti (*ibid.,* p. 384): "il [*Papini*] a été Pennemi acharné du futurisme, puis s'en est rapproché, conditionnellement, et il a fini par y adhérer sans réserves. En guai faisant, il a très bien réussi à 'épater le bourgeois', mais c'est le bourgeois qui a eu tort: le groupe Papini et le groupe futuriste étant en somme les deux seuls groupes perpétuellement remuants, véritables boites à surprise pour attirer les regards du public, il faLlait forcément qu'ils se rencontrent, tachent de se détruire ou essayent de se fondre". Devo questa informazione alla generosità di Madame Jean-Richard Bloch. (Marguerite Bloch, la consorte dello scrittore, scomparsa nel 1973, volle anche pazientemente trascrivermi tutto il *dossier* riguardante i rapporti del marito con il futurismo. Tutti questi documenti si trovano ora alla "Bibliothèque Nationale" di Parigi).

[60] A. Gramsci, *Marinetti rivoluzionario?,* in 'Ordine Nuovo", 5 gennaio 1921, più volte riprodotto e ora nel volume di D. Mengozzi, *Gramsci e il futurismo (1920-1922),* Quaderni della FIAP, s.d., p. 98.

[61] li primo dei due numeri di "Europe" (LIII, 551, marzo 1975) era dedicato ai futurismi italiano, francese, luso-brasiliano, e ispano-americano; il secondo (LIII, 552, aprile 1975) era a sua volta dedicato ai futurismi russo, polacco, tedesco e inglese. t interessante notare che nella premessa al secondo numero, a cura di Léon Robe[, l'autore è costretto a far riferimento ad una storia del futurismo russo pubblicata in America (Vladimir Markov, *Russian Futurism: a History,* University of California Press, Berkeley 1968), perché ancora in quell'anno (1975) mancavano sull'argomento strumenti d'informazione storiografica non soltanto in Francia ma nella stessa Unione Sovietica, così come mancava un'edizione delle opere di Majakovskij. Per finire va detto che in Francia il ricordo di Majakovskij — al di fuori di ogni attualità politica — era stato mantenuto vivo da Elsa Triolet, moglie di Aragon e sorella di Lili Brik, la compagna di Majakovskij.

Del poeta russo, naturalmente s'era parlato in Francia, ma non sempre in termini benevoli. Particolarmente ingeneroso era stato André Livinson, un emigrato russo che, nel 1930, sulle "Nouvelles littéraires", dava notizia del suicidio di Majakovskij in uno scritto che esordiva così: "Indescriptible fut l'étonnement quand Vladimir Majakovskij, versificateur à gages des Soviets, barde et profiteur d'un régime qu'il flattait avec la plus cynique désinvolture, se donna la mort après une nuit d'orgie".[62]

L'articolo di Livinson suscitò gran scandalo. Da Cendrars a Crevel, da Tzara a Prévert, da Léger a Picasso, da Drieu La Rochelle agli italiani Prampolini e Bontempelli, tutti protestarono con veemenza: da sinistra come da destra.[63]

Un'altra storia tutta da scrivere è quella dei rapporti tra la destra francese e il futurismo. Conviene per questo riallacciarsi a quel discorso che s'è fatto sulle microavanguardie e in particolare a quell'imperialismo che colora di sé un po' tutta la destra e che aveva trovato nell'area maurassiana un suo brillante teorico: Henri Clouard era stato l'autore, nel 1913, di un libro intitolato *Les disciplines*[64] (dove si denunciava l'anarchia letteraria dominante) e, nel 1914, di un manifesto[65] che reclamava l'urgenza di una restaurazione fondata su ordine e ragione.

È evidente che in questa prospettiva per il futurismo non c'era proprio spazio. Quando se ne parlava, lo si faceva con sospetto e diffidenza: questi "energumeni"[66] (i futuristi) erano stranieri, turbavano l'ordine francese, portavano il modernismo alle estreme conseguenze contro ogni razionalità. Poteva tuttavia accadere che ambienti reazionari guardassero con compiacenza al Marinetti divenuto personaggio ufficiale del regime.

Fu il caso della rivista "Eurydice" (alla quale collaborava lo stesso Maurras) con un progetto orientato verso "une poésie qui se veut critique et, qui, en tout cas est régulière" [67] opposti, pertanto, delle premesse futuriste). "Eurydice", nel novembre 1937, pubblicava un'allocuzione pronunciata da Gabriel Boissy in occasione di un ricevimento di Marinetti "aux amis de 1914" in cui si legge:

[62] A. Livinson, *La poésie chez les Soviets. le suicide de Majakovskij,* in "Les Nouvelles littéraires", .31 maggio 1930.

[63] Cfr. "Les Nouvelles littéraires", 14 giugno 1930.

[64] H. Clouard, *Les disciplines,* Rivières, Parigi 1913:

[65] H. Clouard, *Sur le programrne des néo-classiques,* in B. Mitchell, *Les manifestes littéraires de la Belle Epoque,* cit., pp. 177-196.

[66] H. Clouard, *Histoire de la Ititérature française,* Albin Michel, Parigi 1949. Dello stesso autore si veda anche *La poésie française,* Gauthier-Villars, Parigi 1924.

[67] J. Wahl, "*Eurydice,* in "Nouvelle Revue Frarnaise", XXVI, 290, novembre 1937, p. 860.

> Le Précurseur! voilà ton vrai nom de naguère, d'aujourd'hui, de demain. En donnant à ce terme de *futurisme*, que tu inventas, une telle puissance créatrice, qu'il contenait tout ce qui s'est accompli, tu exprimais la conscience fougueuse qui te possède des vertus, des formes, des beautés de demain.
>
> Mais il y a plus que de l'espoir dans ce mot de futurisme.
>
> En t'appelant ce soir le *Précurseur* nous voulons affirmer, nous, que ton annonciation s'est accomplie [...], tu nous préparais aussi et surtout à la renaissance de ton pays, à la prodigieuse, à la victorieuse explosion du fascisme mussolinien, à ses réalisations chaque jour plus totales, chaque jour plus humaines et plus libératrices.[68]

Boissy era stato con Canudo uno dei precursori dell'"imperialismo spirituale mediterraneo" fondato sulla volontà di unire tutti i popoli latini in un "impero" irradiante da Parigi; perciò si può immaginare il senso dell'elogio a Marinetti. Rimane invece difficile da capire il suo elogio del futurismo in una rivista tutta volta verso una resurrezione dell'ideale classico rigorosamente espresso nelle forme letterarie più ortodosse.

Diverso il caso de "La Phalange", vecchia testata che aveva visto la luce ai primi del secolo, poi scomparsa e infine rinata intorno agli anni trenta. La nuova "Phalange" (a differenza della prima che era stata puramente letteraria) prese ben presto un colore politico di segno decisamente fascista: ad apertura di rivista si potevano trovare scritti di Mussalini o del generale Franco assieme a quelli di Saint-Georges de Bouhélier (l'inventore del *naturisme*), di Saint-Pol-Roux (l'ideatore dell'*idéorealisme* e considerato da Breton un anticipatore del *surrealisme*), di Paul Adam (ex anarchico, annoverato da Marinetti fra i cinque o sei precursori del futurismo); ma anche di Benedetta e di Paolo Buzzi, così come di tanti altri.

In questa ben strana fase del glorioso periodico, voluta per illustrare un *entente* franco-italo-spagnola, più che del futurismo si discorreva di Marinetti: ora era Corrado Govoni a tratteggiare la figura poetica (in un bell'articolo che andrebbe riletto),[69] ora era un certo José Germain che, narrando di una sua visita alla Mostra della Rivoluzione Fascista in compagnia di Marinetti, annotava: "C'est avec Marinetti, le poète de nutre jeunesse, le roi du Futurisme que je vais visiter ce Musée de la

[68] *Allocution prononcée par Gabriel Boissy lors de la réception de F. T. Marinetti aux Anzis de 1914,* in "Eurydice", 15 maggio-giugno 1935, n.n.

[69] G. Govoni, *Marinetti poète,* in 'La Phalange", X, n.s., 15 aprile 1937, pp. 420-426.

Défense du Passé".[70] Tutto avrebbe potuto aspettarsi Marinetti fuorché di essere incoronato re.

In ben altra prospettiva s'era mosso il gruppo raccolto intorno alla dinamica rivista "Plans": quelli erano stati giovani preoccupati anzitutto di trovare soluzioni nuove ai problemi di ordine morale, politico, economico e sociale, al di fuori da schemi marxisti o liberali.[71] Avevano creduto di ravvisare nel fascismo[72] una ideologia autenticamente rivoluzionaria da analizzare, da studiare o da illustrare attraverso le più ardite sperimentazioni moderniste[73] di un Le Corbusier (che faceva parte del comitato di redazione) o di un Marinetti che vi pubblicava il manifesto della *Nouvelle sensibilité futuriste*. (Marinetti era presentato come "Pinitiateur et chef du mouvement futuriste qui fut l'une des premières manifestations d'une prise de conscience moderne et ardente affirmation de jeunesse et d'enthousiasme").[74] L'"ordinata" avventura di "Plans" si era conclusa nel 1933 rimanendo esemplare di una certa tendenza dell'ideologia fascista in Francia: quella che credeva nella città nuova e nella modernità.

Altra tendenza del fascismo francese fu quella rappresentata da Drieu La Rochelle che ipotizzava una lotta decisa per salvare la società (l'operaio in particolare) dalla corruzione della grande città (città = capitalismo):[75] era una delle lezioni contenute nel *Socialisme fasciste*, un libro che portò gran scompiglio anche nell'estrema destra.[76]

Lungo il suo drammatico itinerario Drieu si trovò più volte a fare i conti con il futurismo. Raccontando, nel 1923, della sua formazione letteraria, annotava che, quand'era stato alla ricerca di maestri nella direzione della modernità, si era imbattuto anche in un Marinetti.[77] Dieci

[70] J. Germain, *Quelques impressions de mon voyage à Rome,* in "La Phalange" IX, n.s., 15 gennaio 1936, p. 136.

[71] J. Coutrot, *Plans,* in "Nouvelle Revue Francaise", XIX, 216, 1° settembre 1931, p. 510. Si preparavano intanto i termini di quella che fu la vicenda intellettuale e umana di Robert Brasillach che vide 'nell'attitudine futurista verso la morte un elemento centrale del mito fascista", come ha opportu- namente ricordato George Mosse nella sua relazione d'apertura a questo convegno. Per questo si vedano le due opere che R. Brasillach dedicò alla guerra di Spagna: la prima, scritta in collaborazione con H. Massis, *Les cadets de l'Alcazar,* Plon, Parigi 1936 (poi con il titolo *Le siège de l'Alcazar,* Plon, Parigi 1939): la seconda, scritta in collaborazione con M. Bardèche, *Histoire de la guerre d'Espagne. Menzoires suini de Léon Degrelle et l'avenir de Rex,* Plon, Parigi 1939.

[72] La rivista aveva come redattore capo Philippe Lamour già aderente al "Faisceau" e membro del comitato di redazione, assieme a Le Corbusier, Hubert Lagardelle, ex sindacalista e, in quegli anni, uno dei protagonisti del fascismo francese. Cfr. Z. Sternhell, *Ni droite, ni gauche,* Editions du Seuil, Parigi 1983 e ora l'edizione italiana riveduta, *Né destra, né sinistra,* Akropolis, Napoli 1984, *passim.*

[73] *Ibid.*, p. 198.

[74] "Plans", VII, luglio 1931, p. 88.

[75] Cfr. Z. Sternhell, *Ni droite, ni gauche,* cit., p. 195.

[76] *J.* Benda, Recensione a *Socialisme fasciste,* in "Nouvelle Revue Française", XXIII, 257, 1° febbraio 1935, p. 295.

[77] Cfr. P. Varillon, H. Rambaud, *Enquête sur les matires de la faune litiérature,* Blond & Gay, Parigi 1923, p. 67.

anni più tardi, in uno studio su *Nietzsche contre Marx* (1933), definiva il futurismo (assieme al cubismo e al surrealismo) dottrina fondata "sur la négation de la raison et de l'être, ou un phénoménisme idealiste, commandant une morale pragmatique, un art subjectif".[78] Infine, nell'inverno 1939-40, scrivendo qualche riflessione sulle sue prime opere, per due volte fa riferimento al futurismo, dapprima per illustrare una sua particolare "educazione" all'idea di violenza (il movimento italiano trova posto tra D'Annunzio, il pragmatismo e il sindacalismo rivoluzionario)[79] e poi per denunciare "l'insensata teoria del progresso", "l'orgoglio di generazione", una generazione che era la sua, "la rivoluzione permanente" dove erano confusi assieme (nell'ordine) dadaismo, bolscevismo e fascismo così come (sempre nell'ordine) Marinetti, Trotzky, l'"ex André Breton" e Tzara.[80]

Lo "scandaloso" Drieu che s'era illuso — come ha ben detto Carlo Bo — "di poter vincere la storia con il gioco dell'intelligenza"' aggiungeva:

> Mais je dois dire pour ma décharge que ces mots que j'empruntais au vocabulaire du jour, je ne leur donnais pas la signification courante. J'y mettais, il me semble, plus d'étoffe. Je pensais qu'il y avait un éternel futurisme, dans ce sens que destruction et reniement des formes étaient inévitables et nécessaires. L'arbre détruit ses feuilles pour que dure la feuille.[82]

Marinetti avrebbe gradito la metafora: per il suo futurismo e per i futurismi nati da lui.

[78] P. Drieu La Rochelle, *Nietzsche contre* Marx, in "Les Nouvelles littéraires", 10 giugno 1933.

[79] P. Drieu La Rochelle, *Régéxions sur la violente,* in *Sur les écrivains,* GaUimard, Parigi 1964, pp. 174-175.

[80] *Ibid.*, p. 177.

[81] C. Bo, *Destino di un giocatore, in "La* Stampa", 23 giugno 1971.

[82] P. Drieu La Rochelle, *Sur les écrivains,* cit., p. 177.

Bibliografia

Fonti primarie

Barzun H.-M., *Voix, rythmes et chants simultanés expriment l'ère du drame,* in "Poème et Frame", IV, maggio 1913.

Benda J., Recensione a *Socialisme fasciste,* in "Nouvelle Revue Française", XXIII, 257, 1° febbraio 1935.

Bloch J.-R., *La democrazia e le feste,* in "La Voce", VI, 14, 28 luglio 1914.

Bloch J.-R., *La crisi del radicalismo,* in "Utopia", 7-8, II, 15-31 maggio 1914.

Bloch J.-R., *Carnaval est mort. Premiers essais pour mieux comprendre 177012 temps,* NRF, *Parigi 1920.*

Bloch J.-R., Notes biographiques, in *Les plus belles pages de J.-R. Bloch,* présentées par Aragon, La Bibliothèque frangaise, Parigi 1948.

[Bloch J. R.] *Physicofolie,* in "Actes et paroles", "L'Effort libre", febbraio 1914.

Brasillach R., Bardèche M., *Histoire de la guerre d'Espagne. Memoires suivi de Léon Degrelle et l'avenir de Rex,* Plon, Parigi 1939.

Brasillach R., Massis H., *Les cadets de l'Alcazar,* Plon, Parigi 1936.

Clouard H., *Histoire de la littérature française,* Albin Michel, Parigi 1949.

Clouard H., *La poésie franvaise,* Gauthier-Villars, Parigi 1924.

Clouard H., *Les disciplines,* Rivières, Parigi 1913.

Clouard H., *Sur le programme des néo-classique,* in B. Mitchell, *Les manifestes littératres de* la Belle Epoque, Seghers, Parigi 1966.

Coutrot J., *Pian*e, in "Nouvelle Revue Française", XIX, 216, 1" settembre 1931.

Daudet L., *Salone et journaux. Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux de 1880 à 1908*, IV" série, Nouvelle Librairie Nationale, Parigi 1917.

Drieu La Rochelle P., *Nietzsche contre Marx*, in "Les Nouvelles littéraires", 10 giugno 1933.

Drieu La Rochelle P., *Réfléxions sur la violence*, in Sur les écrivains, Gallimard, Parigi 1964.

Germain J., *Quelques impressione de mon voyage à Rome,* in "La Phalange", IX, n.s., 15 gennaio 1936.

Govoni C., *Marinetti poète,* in "La Phalange", X, n.s., 15 aprile 1937.

Gramsci A., *I futuristi,* in "Corriere universitario", I, 8, 20 maggio 1913, ora in *Per la verità,* a cura di R. Martinelli, Editori Riuniti, Roma 1974.

Gramsci A., *Marinetti rivoluzionario?,* in "Ordine Nuovo", 5 gennaio 1921, ora in D. Mengozzi, *Gramsci e il futurismo (1920-1922),* Quaderni della FIAP, s.d.

Hermet A., *La ventura delle riviste,* Vallecchi, Firenze 1940.

Livinson A., *La poésie chez les Soviets: le suicide de Majakovskij,* in "Les Nouvelles littéraires", 31 maggio 1930.

Marinetti F. T., *Les poupées éléctriques,* Sansot, Parigi 1919.

Poulaille H., *Nouvel âge littéraire,* Valois, Parigi 1930.
Prezzolini G., *La Francia e i francesi nel XX secolo osservati da un italiano,* Treves, Milano 1913.
Ribemont-Dessaignes G., *Histoire de Dada,* in "Nouvelle Revue Française", XIX, 213, 1° giugno 1931.
Sarfatti M., *Un uomo finito, par G. Papini,* in "L'Effort libre", marzo 1914.
Saurat D., *J.-R. Bloch,* in "La Nouvelle Revue Frainaise", XX, 224, I' maggio 1932.
Sauvebois G., *L'impérialisme français,* in "La Vie des Lettres", II, luglio 1913.
"Utopia, Rivista quindicinale del Socialismo Rivoluzionario Italiano", reprint presentato da R. De Felice, Feltrinelli, Milano 1974.
Varillon P., Rambaud H., *Enquéte sur les maîtres de la jeune littérature,* Blond & Gay, Parigi 1923.
Vildrac C., *Mon enthousiasme,* in "Poesia", Il, 3-5, aprile-maggio 1906.
Wahl J., *"Eurydice",* in "Nouvelle Revue Frangaise", XXVI, 290, novembre 1937.

Fonti secondarie

Albert P., *Puissances de la presse,* in *Histoire littéraire de la France, de 1848 à 1913,* V' série, diretta da P. Abraham e R. Desné, Les Editions Sociales, Parigi 1977.
Bergman P., *"Modernolatria" et "Simultaneità",* Svenska Bokfórlaget, Uppsala 1962.
Bo C., *Destino di un giocatore,* in "La Stampa", 23 giugno 1971.
Buzzi P., Nota del traduttore, in M. Nadeau, *Antologia del surrealismo,* Macchia, Roma 1948.
Calvesi M., *Distruggere ogni logica: dal futurismo al surrealismo,* in AA.VV., *Il futurismo,* Gruppo Editoriale Fabbri, Milano 1976.
Décaudin M., *La crise des valeurs symbolistes,* Privat, Tolosa 1960 (reprint, Slatkine, Ginevra-Parigi 1981).
De Maria L., *Futurismo, Dadà, Surrealismo,* in "Lettere italiane", 4, ottobre-dicembre 1975.
Dotoli G., *Lo scrittore totale. Saggi su R. Canudo,* Schena, Fasano 1986.
"Europe", numero monografico dedicato a J.-R. Bloch, XLIV, 446, giugno 1966.
"Europe", numeri monografici dedicati al "Futurismo", LIII, 551, 552, marzo-aprile 1975.
Gentile E., *La politica di Marinetti,* in "Storia contemporanea", VII, 3, 1976.
Gentile E., *Le origini dell'ideologia fascista,* Laterza, Roma-Bari 1975.
Jannini P. A., *L'angelo funambolo,* Cisalpino-Goliardica, Milano 1973.
Jannini P. A., *Le avanguardie letterarie nell'idea critica di Apollinaire,* Bulzoni, Roma 1979.
Jannini P. A., *Note e documenti sulla fortuna del futurismo in Francia,* in AA.VV., *La fortuna del futurismo in Francia,* Bulzoni, Roma 1979.
Jouanny R., *Situation de Touny-Lérys,* in *Autour de Touny-Lérys,* 1974.
Ledré C., *Histoire de la presse,* Fayard, Parigi 1958,
Lista G., *Futurisme. Manifestes, Documents. Proclamations,* L'Age d'Homme, Losanna 1973.
Lista G., *Marinetti et le surréalisme, in Surréalisme/Surrealismo,* in "Quaderni del Novecento francese", 2, Bulzoni-Nizet, Roma-Parigi 1974.
Maitron J., *Le mouvement anarchiste en France,* Maspéro, Parigi 1975.
Markov V., *Russian Futurism: a History,* University of California Press, Berkeley 1968.

Mayer A. J., *Il potere dell'ancien régime fino alla I guerra mondiale,* Laterza, Roma-Bari 1982.
Mitchell B., *Les manifestes littéraires de la Belle Epoque,* Seghers, Parigi 1966.
Novelli N., *Contributo alla bibliografia della fortuna del futurismo in Francia (1909-1920),* in AA.VV., *La fortuna del futurismo in Francia,* Bulzoni, Roma 1979.
Orlandi-Cerenza G., *Poetiche d'avanguardia del primo Novecento,* Bulzoni, Roma 1984.
Pietre J., *Le génie du futurisme,* in "La Quinzaine littéraire", 16, 31 ottobre 1973.
Prezzolini G., *Il tempo della Voce,* Longanesi, Milano 1960.
Sommeville L., *Les devanciers du surréalisme,* Droz, Ginevra 1971.
Sternhell Z., *Ni droite, ni gauche,* Editions du Seuil, Parigi 1983 (ed. it. riveduta, *Né destra, né sinistra,* Akropolis, Napoli 1984).

Futurismo e rivoluzione conservatrice in Germania

Ferruccio Masini

È stato detto che "fra le tante priorità da accordarsi a Marinetti" è da comprendersi anche quella di "aver fissato il prototipo dell'avanguardia storica",[1] ma è stato anche affermato che

> l'errore è di credere ancor oggi ad un'avanguardia tedesca che si chiarifichi nei termini ideologici attraverso i contatti col futurismo: da un lato sopravvalutando certamente il carattere "anticipatore" del comportamento e delle tecniche futuriste; dall'altro ignorando la realtà di una cultura che, pur non sottraendosi ancora al fascino e alle ipoteche delle lezioni francesi, in primo luogo il simbolismo I...] stava già maturando la propria autonomia.[2]

Mi pare che il problema del rapporto del futurismo con l'avanguardia europea e in particolare con le avanguardie tedesche (l'espressionismo) non possa essere posto in termini univoci di priorità o di dipendenza e non possa dar luogo ad affermazioni perentorie: se per un verso è innegabile che — come affermava W. Muschg —[3] "il grande avvenimento" all'interno dell'ala sinistra della *Literaturrevolution è* rappresentato dalla mostra futurista dello "Sturm" nel 1912, per l'altro non si può ignorare una differenza di non poco momento tra il futurismo come "movimento di scuola con una testa direttiva" e con una precisa formulazione programmatica costituita dai suoi numerosi "manifesti" e l'espressionismo, privo dei caratteri peculiari di una scuola o un movimento vero e proprio e piuttosto riconoscibile come "un complesso di proposte più o meno felici e complete di nuova produzione culturale: un 'fermento senza direzioni', come lo ha definito Döblin".[4]

[1] L. De Maria, Introduzione a F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista,* a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968, p. XX.

[2] M. Allegri, *Tra futurismo ed espressionismo: su una lettera di Doeblin a Marinetti,* in Contesto", 2, 1977, p. 42.

[3] W. Muschg, *Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus,* Piper, Monaco 1961, p. 27.

[4] C. Chiellino, *Die Futurismusdebatte. Zur Bestirnmung des Futurismus-Einflusses in Deutschland,* Lang, Francoforte, 1978, p. 214.

Ad un'analisi ravvicinata risulta evidente che al di là della "fascinazione" esercitata dal futurismo su un Herwart Walden, un Gottfried Benn o un Alfred Döblin proprio per il carattere spregiudicatamente aggressivo e iconoclasta delle sue formulazioni programmatiche, per l'accentuato radicalismo delle sue posizioni di rottura con la tradizione, sono le "tecniche" antipsicologiche delle sue procedure eversive dall'immaginazione senza fili", alle "parole in libertà", alle reti analogiche, a lasciare il loro segno su autori come Döblin delle poesie "Du" e "Tropfblut" del 1915-16 e di Berlin-Alexanderplatz (uso del *collage* e tecnica del montaggio) o il giovane Becher dei testi poetici contenuti nella raccolta "An Europa", scritti tra il 1913 e il 1916, per non parlare di A. Stramm, di Th. Däubler, di Ivan Goll. Va da sé il significato ancor più rilevante dell'influenza futurista su pittori come Macke, Marc, Otto Dix, Grosz. Ma anche queste indicazioni meriterebbero un'analisi documentata e circostanziata senza tuttavia autorizzare enunciazioni critiche di ordine generale, poiché non è possibile ignorare che il primo manifesto marinettiano (1909) è anticipato da testi non trascurabili dell'avanguardia: mi riferisco a *Der schwarze Vorhandz* (*Il sipario nero*) di Döblin del 1902, alle *Verwirrungen des Zöglings Törless* di Musil del 1907 e al Kotoschka di *Mörder Hoffnung der Frauen* (*Assassino speranza delle donne*) del 1907, per non parlare delle esperienze della *Briicke* (1905) e di quella esemplarmente provocatoria del *Kabaret,* a partire dal 1909 quando Joachim Risigelnatz debuttava nel *Künsterlokal* monache- se "Simpl".

Credo che la questione del futurismo in Germania possa e debba essere posta seguendo una strategia diversa, volta ad individuare al tempo stesso analogie e differenze specifiche nel quadro di un processo caratterizzato piuttosto che da una stabilità di posizioni e da configurazioni definite assumibili con il criterio della priorità, da un continuo slittamento di fronti, da deviazioni e diramazioni che introducono prospettive multiple e anche contraddittorie all'interno di una fondamentale *koinè.* Indubbiamente sono precisabili linee di tendenza e sincronismi significativi, ma occorre sempre valutare la portata e la consistenza effettiva, il grado reale di approfondimento raggiunto dal coagularsi problematico di determinate categorie o stilemi espressivi in rapporto allo scardinamento dei modelli estetico-umanistici e delle cristallizzate simmetrie di un linguaggio misurato sui "tempi" classici degli equilibri formali. Si tratta, insomma, di accertare lo spessore di una autoriflessione teorica nel contesto morfologico-paradigmatico dei vari "asmi".

Un utile e addirittura indispensabile punto di riferimento è costituito dalla *Lebensphilosophie* di ascendenza nietzscheana nelle sue vaste

propaggini, da Diltey a Simmel, da Bergson a Keyserling e a Klages, che costituisce, al tempo stesso, la matrice sotterranea e lo sfondo su cui si proietta quella parte della cultura novecentesca che dall'espressionismo si estende sino alla Rivoluzione Conservatrice. Il futurismo, in particolare, si colloca sulla linea di una ideologizzazione, ma potremmo parlare anche di volgarizzazione, di questa "filosofia della vita". Analogamente a quanto avveniva in Germania ai primi del secolo con la *Jugendbewegung* il futurismo opera una "semplificazione" — e semplificare è, come diceva Gramsci, "snaturare e falsificare" — di alcuni motivi e temi centrali di questa filosofia, una semplificazione strettamente connessa al marcato atteggiamento "polemologico" che assume, in questi movimenti, l'antitesi netta tra valori e disvalori, tra inesausta creatività vitale e mummificazione antiquaria e museale, tra antintellettualismo imperante sotto le maschere del *bios* e della regressione animico-istintuale e decrepitezza di una *ratio* giunta alla sua idealistica saturazione, tra crudeltà e sentimentalismo, tra movimento e stasi, tra progresso e tradizione. L'operazione di Marinetti e dei futuristi presuppone quest'orizzonte e in esso s'inscrive, ma i modi in cui essa si realizza tendono a omologare sul piano di un ottimismo artificiale che comprende in sé modernolatria e progresso, estetica della macchina e nazionalismo e su quello di una sincronia delle istanze cosiddette "rivoluzionarie" con i ritmi dell'industrializzazione, le categorie metafisiche della *Lebensphilosophie*. Tutto questo comporta una semplificazione riduttiva talora al limite della barbarizzazione e del puro gesto *sans phrase*, diversamente da quanto avviene nella rivoluzione espressionista, anche se l'ambizione di Marinetti è quella di perfezionare una *Weltanshaung* capace di plasmare una prospettiva nella quale, appunto, la decapitazione degli idoli culturali e non solo culturali si compie con il verdetto senz'appello degli *improvisateurs* che rischiano di diventare, ad ogni momento, *terribles simplificateurs*. "L'histoire, la vie et la terre — scriveva Nazzaro citando Marinetti — appartiennent aux improvisateurs".[5] C'è una sola "ragione" che guida per Marinetti il rovesciamento dei valori ed è quella stessa del progresso: "Abbiate fiducia — così scrive nella *Nascita di un'estetica futurista* — nel progresso, che ha sempre ragione, anche quando ha torto, perché è il movimento, la vita, la lotta, la speranza. E guardatevi dall'intentare dei processi al Progresso sia pure impostore, perfido, assassino, ladro, incendiario, il Progresso ha sempre ragione".[6]

[5] G. B. Nazzaro, *L'idéologie marinetienne et le fascisme,* in *Marinetti et le hilurisme,* a cura di G. Lista, Losanna 1977, p. 127 itrad. it. Garzanti, Milano 1978).

[6] F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista,* cit., p. 271.

Il *Lebenspathos* è qui convertito nell'enfasi con cui viene irrazionalisticamente imposto l'articolo di fede nella nuova divinità "vestita di ferro"; ma sarà proprio il pathos di una insaziabile volontà di vita ad opporre, per la Rivoluzione Conservatrice, il mondo del vivente al razionalismo, le connessioni organiche, le inviolabili "elementare Kräfte" al meccanicismo, la certezza di uno *Endstadium* raggiunto dalla società borghese all'ideale liberale-socialdemocratico del progresso. La distruzione operata dal progresso secondo Marinetti non riguarda tuttavia soltanto i musei e le biblioteche, i reliquari del passatismo e dei filologi di professione, quei "dormitori pubblici in cui si riposa per sempre accanto ad esseri odiati e ignoti",[7] ma *l'interiorità* medesima ("l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno") che costituirà la base mitico-regressiva dei processi di politicizzazione della filosofia della vita messi in atto negli anni venti dalla Rivoluzione Conservatrice. A questa "interiorità" Marinetti, com'è noto, opponeva "il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno".[8]

Evidentemente a questa demolizione dell'interiorità e della sua "aura" si connette la distruzione delle *securitas* borghesi, ed è questo disprezzo della sicurezza, nonché il conseguente amore del pericolo, riconoscibile anche in quegli autori, come Ernst Jünger, che nella Rivoluzione Conservatrice e più precisamente nel *Soldatischer Nationalismus* affondano le loro radici. "Negando la pericolosità reale dell'essere lo spirito borghese — scriveva Jünger nell'*Arbeiter* — sospinge le forze elementari nel dominio dell'errore, dei sogni e di una cattiva volontà che non può non essere cattiva ed anzi esso la interpreta come dissennata assurdità".[9] E ancora: "Nell'intimo di questa tendenza borghese c'è il bisogno di sicurezza e il tentativo di negare l'aspetto pericoloso dell'esistenza e di difendere ermeticamente lo spazio vitale in modo tanto impenetrabile da impedire ogni irruzione all'esterno".[10] Ma v'è nel rifiuto marinettiano della sicurezza una turbolenza epidermica e un risalto ottusamente pragmatico che non ritroviamo nel "realismo eroico" di Pinger né nei miti sociali fucinati dal decisionismo antiborghese di un Hans Freyer e di un Moeller van den Bruck: la sovreccitazione, l'effervescenza, l'ostentazione di sfida restano confinati, con Marinetti, nell'ottica del record e del *Leistungsprinzip* senza raggiungere in alcun modo quello stato intimo di profonda e incrollabile sicurezza che costituisce invece, per la interiorità aristocratica di uno Jünger, la stabilizza-

[7] F. T. Marinetti, *Fondazione e manifesto del futurismo, in Teoria e invenzione futurista, cit.,* p. 11.
[8] *Ibid.,* p. 10.
[9] E. Jünger, *L'operaio. Dominio e forma,* trad. it. Q. Principe, Longanesi, Milano 1984, p. 20.
[10] *Ibid*., p. 19.

zione dialettica di un'esistenza interamente calata nella percezione sconvolgente dell'elementare, il riscontro, in definitiva, di un ordine immutabile, un'inalterabile quiete occultata sotto il movimento. Infatti — dirà Jünger — "ogni aumento della velocità è soltanto la traduzione di un immortale linguaggio d'origine".[11] Proprio l'esaltazione sfrenata, l'estasi della velocità tradisce i limiti di una percezione del reale la cui profondità è solo apparente, se è vero quanto afferma ancora Jünger, per il quale "il massimo movimento evoca al tempo stesso l'impressione della fissità".[12] La velocità di Marinetti, invece, non ha misteri, se non quello puramente illusorio di una "formule d'automatisme" come direbbe Valéry: "[...] de plus en plus fort, de plus en plus grand, de plus en plus vite, de plus en plus inhumain — ces sont des formules d'automatisme".

L'"affiato prometeico", di cui De Maria ha parlato a proposito di Marinetti, si riduce, dunque, a una "formule d'automatisme" e non ha nulla a che fare il selvaggio tripudio degli "incendiari dalle dita carbonizzate"[13] con la "gaia anarchia" che in Jünger "coincide con un ordine intransigente": quella di Marinetti — dirà Carl Einstein nel suo saggio del '26 — è una "retorica lirica" "la cui esuberante ampiezza non era espressione di effettiva modernità, poiché più delle opere realizzate per gli italiani erano importanti il forte slancio e l' *élan* estensivo".[14]

L'ambizione rimbaudiana di Marinetti, "Il faut être absolument moderne", si rovescia dunque nell'abitudine all'entusiasmo" e soprattutto in quella vertigine funambolica, in quella fisicità trionfante e violenta in cui sembra trovare il suo apice quella "felicità muscolare" di cui parlava D'Annunzio raccontando l'ebbrezza del cavalcare in una pagina delle *Faville*,[15] ma che non era soltanto questo. L'equazione modernità-velocità, in cui consiste l'ossessione lirica della materia, l'estremizzazione di una visione cinetica del vedere, dell'ascoltare, del palpare, della percezione sensibile in generale, costituisce solo il contrassegno esteriore di un progresso ininterrotto "verso paradisi artificiali" che è ancora una volta ricompreso nel "sistema individualista dei valori" secondo Jünger, vale a dire in una "concezione che vuole gli elementi formali assoggettati a principi dinamici" e pertanto "appartiene alla storia

[11] *Ibid.,* p. 34.

[12] E. J-Linger, *Strahlungen, Heliopolis* Verlag, Tubinga 1949, p. 349: "Wir sind nun in jenen Teil des Wirbels abgesunken, in dem die Verhältnisse in ihrer dunklen Mathematik, zugleich einfacher und faszinierender, sichtbar werden; die hé3cbst Bewegung ruft gleichzeitig den Eindruck der Starre hervor".

13 F. T. Marinetti, *Fondazione e manifesto del futurismo,* cit., p. 12.

[14] C. Einstein, Il *Futurismo,* in Id., *Lo snob e altri saggi,* trad. it. G. Zanasi, Napoli 1985, p. 141.

[15] G. D'Annunzio, *Il venturiero senza ventura e il secondo amante di Lucrezia Buti,* in *Le faville del maglio,* Istituto poligrafico di Stato, Il Vittoriale degli Italiani, Roma 1939, p. 4.

dell'individuo".' "Essa corrisponde — dirà ancora Jünger — a ciò che in economia è la dottrina della libera concorrenza, a ciò che nella storiografia è l'idea del progresso: si accorda, insomma, con la tesi che proclama la sovranità dell'individuo creatore".[17] Ma il punto decisivo sul quale s'impernia il rovesciamento dei valori realizzato dalle avanguardie storiche sta proprio nel superamento della centralità prometeica assegnata all'individuo. Mentre da un lato emerge, contro ogni concetto di evoluzione meccanica o di realizzazione astratta della libertà umana attraverso il progresso, la concezione di una vita che accoglie in sé, per se stessa, l'assoluto di ogni valore e non persegue quindi alcun fine al di fuori della propria eterna circolarità, una vita "stabile espressione di se stessa"[18] al di là di tutte le gerarchie formali e teleologiche, dall'altro è lo stesso rapporto dell'uomo con la tecnica a configurare un nuovo linguaggio in cui si cancellano i tratti dell'individuo. L'avvento della tecnica conferisce all'uomo un potere che non è soltanto quello espresso dal dominio sulla natura, ma molto di più: è la rivelazione di una trascendenza del linguaggio come abisso in cui si dischiude la simpatia di segno e significato, una simpatia che oltrepassa ogni arbitrio demiurgico dell'individualità perché si realizzi quella totalità di senso per la quale è dato intendere — direbbe Novalis — il mistero stesso della pietra: "Vi è nella pietra un misterioso segno profondamente inciso nel suo sangue infuocato".

"Tecnica — afferma Jünger — è padronanza del linguaggio valido nell'ambito del lavoro. Questo linguaggio è non meno significativo, non meno profondo di qualunque altro, poiché ha in sé non solo una grammatica, ma anche una metafisica. In tale contesto la macchina, così come l'uomo, ha un ruolo secondario, poiché è soltanto uno degli organi che permettono di parlare quel linguaggio".[19] Marinetti, però, non oltrepassa la pura e semplice riduzione dell'uomo a "corpo metallizzato", uomo multiplo ovvero "moltiplicato dalle parti cambiabili". Ed ha così ragione C. Einstein nel dire che per Marinetti "l'irrazionale dinamico finisce nel motore umano".[20] Il motore dunque costituisce non già soltanto un "simbolo" del nostro tempo, ma l'elemento "sovrano": è il rovesciamento di quanto sostiene Jünger.[21] Per Marinetti è esclusivamente *questa* sovranità, la sovranità della macchina, a realizzare la nuova dimensione dell'uomo, ma questo significa che l'uomo parla il linguaggio

[16] E. Jünger, *L'operaio,* cit., p. 204.
[17] *Ibid.*
[18] *Ibid.*, pp. 204-205.
[19] *Ibid.*, p. 140.
[20] C. Einstein, II *Futurismo,* cit., p. 142.
[21] E. Jünger, *L'operaio,* cit., p. 34.

della macchina, condiziona al potere della macchina il suo linguaggio: essa lo espropria del suo linguaggio.

Questa "sovranità della macchina" — e sta forse qui un elemento caratteristico della estetica marinettiana — consiste nel fatto che in essa si configura "il momento geometrico della sensibilità futurista". La geometria rappresenta una reazione alle "soavi madonne e drammi rimbombanti", ma proprio questo "momento" — dirà ancora C. Einstein — non viene elaborato dai futuristi "con rigore e precisione" e condurrà in seguito, nei pittori futuristi e in particolare nel "realismo costruttivo" di Severini ad un "primitivismo accademico".[22]

Nella sua conferenza del '24 alla Sorbona sul "Futurismo mondiale", Marinetti affermava: "[...] io intendo per macchina tutto ciò ch'essa significa come ritmo e come avvenire: la macchina dà lezioni di ordine, di disciplina, di forza, di precisione e di continuità [...]. Per macchina io intendo uscire da tutto ciò che è chiaroscuro, fumoso, indeciso, impreciso [...], per rientrare nell'ordine, nella precisione, la volontà, lo stretto necessario, l'essenziale, la sintesi".[23] L'estetizzazione della macchina ha dunque una sua cifra geometrico-matematica nella quale si traduce non soltanto il ritorno al platonismo e al pitagorismo (in Severini), come superamento dell'"attuale anarchia dei sensi", ma anche una vocazione al mantenimento del potere borghese mascherato dall'amplificazione retorica del rischio e dell'avventura. La connessione futurismo-fascismo trova qui il suo reale punto d'appoggio al di là della comune origine interventista e della predilezione per gli atteggiamenti gladiatori-propagandistici cari ad entrambi. Ma quel che importa sottolineare è l'anticipazione, sotto questo riguardo dell'ideologia futurista della tecnica rispetto a quanto avverrà nella Repubblica di Weimar nella fase di stabilizzazione (1924-28). È in questo periodo che l'"inimicizia" della grande borghesia nei confronti della tecnica cessa di rappresentare un fattore determinante nella sfera culturale: si apre un processo di sincronizzazione nel quale viene eliminata la contraddizione tra il carattere progressivo dell'evoluzione tecnologica e il conservatorismo borghese. Nell'entusiasmo per la tecnica, nel culto dell'industria, nell'ebbrezza di una "ingegneria" romanticizzata si opera una "defeudalizzazione" dell'esistenza sotto il capitalismo all'insegna della "fraternità" di etica e tecnologia. "L'etica — aveva 'cantato' Coudenhove-Kalergi — cerca di redimere l'uomo mediante la negazione eroica: la rassegnazione. La tecnica attraverso l'affermazione eroica dell'azione", "L'etica opera una con-

[22] C. Einstein, *Il Futurismo,* cit., pp. 140-141, *passim.*

[23] F. T. Marinetti, Il *futurismo mondiale. Conferenza di Marinetti alla Sorbona,* in "L'Impero", 1924.

versione all'interno della volontà di potenza dello spirito: vuole conquistare il microcosmo. La tecnica la rivolge all'esterno: essa vuole conquistare il macrocosmo".[24]

Con Marinetti l'estetizzazione della macchina rappresenta già un primo passo in questa direzione: l'esigenza propria delle nuove leve intellettuali tecnocratiche nel senso di una organizzazione scientifica della produzione si manifesta ancora in forma rozza *sub specie aesth etica*, ma è significativo che proprio nella nuova coscienza artistica s'impone il miraggio di una conciliazione di arte e industria. L'essenza dell'arte verrà individuata in quello stesso principio che è alla base della guerra — come dirà Thomas Mann nei suoi *Gedanken im Kriege* (1914) — vale a dire nell'"organizzazione" come reciproca azione di "entusiasmo e ordine", come compenetrazione di strategia esatta e di convergenza di tutte le forze verso un unico fine: in questa solidarietà strutturale l'elemento militare e quello artistico risultano perfettamente fusi.[25] È interessante notare che la nuova coscienza artistica di cui i futuristi rappresentano un caso esemplare nel contesto dell'avanguardia europea esplicita il carattere funzionale della tecnica come forza produttiva messa al servizio della volontà costruttiva del capitalismo e del suo assetto ideologico globale, per il quale, appunto, cultura e imperialismo risultano sinergicamente integrati all'interno di un unico progetto.

In questa sintesi va colta quella legittimazione del dominio che innesta nell'industria culturale il perfezionamento delle tecniche del potere raggiungendo una adeguata mistificazione ideologica delle pratiche alienanti e reificanti inseparabili dalla prassi capitalista. Questa legittimazione in cui si realizza quello che Benjamin chiamava "il compimento dell'arte per l'arte" troverà nell'estetizzazione della politica operata dal fascismo la sua formula d'azione. "L'autoestraneazione" dell'umanità è destinata ad attingere nella guerra — secondo Benjamin — "un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine" [26] ed è in questo orizzonte che si muove la "rivolta" futurista concepita come la condizione di una "mobilitazione del mondo" che ha il suo punto d'appoggio nella concezione dell'uomo nuovo" dall'imperioso profilo metallico, "il tipo non umano e meccanico, costruito per una velocità onnipresente [...] naturalmente crudele, onniscente e combattivo".[27] Non sarà difficile trovare nella produzione lirica

[24] R. N. Coudenhove-Kalergi, *Apologie der Technik,* Der Neue Geist Verlag, Lipsia 1922. La citazione è tratta dall'antologia *Technische Zeit,* a cura di H. Küpper, Essen 1929, p. 3, dove questo passo è messo in versi.

[25] Th. Mann, *Gedanken im Krtege,* in "Die Neue Rundschau", 1914, p. 1473.

[26] *W.* Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica,* trad. it. E. Filippini, Einaudi, Torino 1966, p. 48.

[27] F. T. Marinetti, *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina,* in *Teoria e invenzione futurista,* cit., p. 156.

del giovane J. R. Becher tracce di questo costruttivismo antropologico.[28]

L'identificazione di uomo e macchina trova la sua premessa nella coincidenza di natura e tecnica: le strutture del dominio diventano così una seconda natura, s'intrinsecano fatalmente nella costituzione stessa di una realtà inabolibile e in continuo movimento. Il bagno euforico nella civilizzazione che sembra rimandare, nel caso del futurismo italiano, alle condizioni d'arretratezza dello sviluppo industriale e quindi ad una prospettiva di soluzione ottimale dei problemi economici accompagnata ai benefici dí una socializzazione capitalista, prospettiva che in Germania era già divenuta realtà e quindi aveva fatto emergere tutte le sue contraddizioni, ha fatto nascere in qualche studioso il sospetto che "l'ottimismo della tecnolatria futurista [...] si leghi più coerentemente all'arretratezza economica del Paese e dunque ad una sostanziale ignoranza di tutta la problematica sociale aperta in Europa dall'industrializzazione".[29]

Ma è un fatto che proprio questa ingenua euforia troverà il suo riscontro storico nella Germania degli anni venti, quando saranno gli stessi ritmi della razionalizzazione a imporre una conciliazione definitiva della borghesia con la macchina e la compenetrazione in un unico modello di sviluppo di anima e progresso. Corrispondentemente a questo modello si configura il rapporto di assoluta interdipendenza stabilito dall'estetica futurista tra l'atteggiamento polemologico antipassatista e la celebrazione della guerra come dispiegamento totalizzante di tutte le possibilità distruttive insite nella tecnica e nel suo potenziale di dominio. "La guerra è un esempio di prim'ordine — sentenzierà lapidariamente Ernst Jünger — perché rivela il carattere di potere innato nella tecnica e ne esclude tutti gli elementi che si riferiscono all'economia e al progresso".[30]

La guerra è per Marinetti — per il quale tecnica e progresso sono comunque coincidenti — il catalizzatore di quel processo di macchinizzazione dell'uomo e di erotizzazione della macchina in cui si cristallizzano i tratti duramente barbarici e orgiasticamente aggressivi della nuova immagine antropologica coniata dal futurismo, quell'immagine che ha "il profilo tagliente, affilato, del pilota, dello *chauffeur* e dell'aviatore".[31]

[28] Si veda N. Hopster, *Das Frühwerk J. R. Becher,* Bouvier, Bonn 1969, p. 44. "Die Technik diente den Futuristen nicht nur zur Konstruktion des 'neuen Menschen' und der `neuen' Welt, sondern sie ist vor alleni ein Mittel zur Vernichtung des 'alteri' Meschen und der Welt. Dass Becher sich auch dieser Auffassung anschliesst, weist ihn einmal mehr als Schiiler der Futuristen aus".

[29] M. Allegri, *Tra futurismo ed espressionismo,* cit., pp. 35-36.

[30] E. Jünger, *L'operaio,* cit., p. 147.

[31] F. T. Marinetti, *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della lumi, in Teoria e invenzione futurista, cit.,* p. 259.

Nella guerra si scarica la *Libido-Welt* dell'artista che come ha interdetto alla donna l'accesso nel suo mondo (il medievale *Taceat mulier in ecclesia* trova la sua secolarizzazione nel disprezzo futurista per la donna), così ha esorcizzato lo spettro mostruoso della guerra nel pantheon delle metafore erotiche di cui è costellata la bellezza dell'azione sterminatrice.

Nasce così, per una sorta di perversa alchimia, la "furibonda Sarta delle battaglie, che, dopo averci cucita addosso una bella divisa scarlatta, sgargiante al sole, ungerà di fiamme i nostri capelli spazzolati dai proiettili [...]" e sarà la "donna autoblindata" offerta al coito supremo, la "bella Dama d'acciaio" (la mitragliatrice) posseduta sul campo di battaglia, l'oggetto di un culto in cui *eros* e *thanatos* sono indissolubilmente congiunti, l'esito estremo di una filosofia della vita che nell'*eidolon* di un immaginario collettivo fonde il rituale della morte con quello stesso del sesso. "Sembrava ballare — scrive Marinetti nel suo romanzo *L'alcova d'acciaio* — pazza di gioia la sua strana danza a schiena curva. Fumano i suoi capelli sciolti. Il mitragliere le stringe i fianchi e l'ombra ingigantita della coppia bizzarra danza proiettata a cento metri davanti a noi sul tondo, enorme cerchio di luce che il fascio luminoso del proiettore stampa nella nebbia".[32] E ancora "Ammucchiate, ammucchiate, miei ardenti cannoni da campagna, nella trincea aperta che s'incurva a mezza costa dell'Hermada i vostri *schrapnels* che s'allungano di desiderio e sembrano gonfi di tutto il sangue che scende giù dal cervello dell'Italia [...]".[33]

Questa assolutizzazione dell'evento bellico, in cui l'eroismo ("[...] io ho ucciso l'amore, sostituendogli le sublimi voluttà dell'eroismo")[34] parla il linguaggio dell'eros, s'accompagna alla realizzazione di una "forma di vita liberata dal sentimentalismo e dalla lussuria".[35] Non a caso il termine pregnante in cui si risolve questa "liberazione" è quello d'"igiene". La guerra come "sola igiene nel mondo" è per Marinetti, come per il Th. Mann dei *Gedanken im Kriege*, una "purificazione". "Guerra! — scriveva Th. Mann in quel suo articolo. — Era purificazione (Reimgung), liberazione (Befreumg) quel che noi provavamo, e un'immensa speranza. Di questo cantavano i poeti, solo di questo. Che cos'è per loro imperium, che cosa la vittoria? Le nostre vittorie, le vittorie della Germania per quanto possano farci venire le lacrime agli occhi e non lasciarci dormire la notte per la felicità, non sono quelle ad essere state cantate sino ad oggi: si badi bene — non c'è stato ancora nessun canto di vitto-

[32] F. T. Marinetti, *L'alcova d'acciaio,* Milano 1985, p. 20.
[33] F. T. Marinetti, *8 anime in una bomba. Romanzo esplosivo, in Teoria e invenzione futurista,* cit., p. 770.
[34] F. T. Marinetti, *Il discorso futurista di Mafarka, ibid.,* p. 224.
[35] F. T. Marinetti, *L'uomo moltiplicalo e il regno della macchina, ibid.,* p. 257.

ria. Quel che esaltava i poeti era la guerra in se stessa, come prova, come necessità etica".[36]

Il paradigma culturale che è sotteso all'apologia marinettiana della guerra non ha indubbiamente lo spessore etico e metafisico presente in Th. Mann e nella *Kriegspublizistik* di quegli anni da Gundolf a Lienhard, da Bertram a Borchardt, da Bahr a Hofmannsthal. I temi della *Lebensphilosphie* che affiorano lontanamente in Marinetti hanno subito — giova ripeterlo — un processo di volgarizzazione e di imbarbarimento "vitalistico" tale da privarli del necessario "impasto" intellettuale: in Marinetti, poi, è assente il vasto retroterra ideale di una missione storica del popolo tedesco prefigurato talora, come nel saggio manniano su Federico e la grande coalizione, nella mitizzazione di una politica volta a identificare il diritto con la potenza. Tuttavia è comune allo scrittore italiano come ai suoi "confratelli" germanici, attraverso l'idea di una purificazione realizzata nel grande bagno di sangue della guerra, quella rimozione dell'*eros* che nasconde il bisogno di una fondazione autoritaria dei valori. E questi valori sono per l'appunto quelli della tradizione conservatrice: obbedienza, fedeltà, coraggio, disciplina, ordine.

Si direbbe che l'individualismo anarchico proclamato da Marinetti sia estraneo a tutto questo. Tuttavia sarà la stessa ostentazione vitalistico-aggressiva di una *Weltanschaung* in cui la magnificenza del gesto o la intransigenza della stilizzazione eroica aboliscono ogni contenuto a far nascere il sospetto che dietro questo apparente vuoto di valori tradizionali si nasconda l'esigenza di una rifondazione, un'esigenza alla quale darà una risposta il fascismo quando dopo il '20 si sarà dissolto lo pseudorivoluzionarismo (Sorel) delle origini comune ad entrambi i movimenti. Ma la fragilità dell'individualismo anarchico del primo futurismo ha una sua motivazione più profonda. L'enunciato lirico-parenetico dei "manifesti" costituisce, come si è detto, una semplificazione, di tipo "primitivista" (ma è in gioco — affermava Einstein — una primitività "del tutto celebrale")[37] del quadro ideologico a cui esso rimanda: si comprende, a questo punto, come questa semplificazione comporti la rinuncia ad una più articolata e matura riflessione sulla sostanza e sulle implicazioni politiche della "rivolta" e non a caso A. Gramsci vede venire a galla, nelle "tendenze carnevalesche e pagliaccesche, da piccoli borghesi scettici e aridi, dei Futuristi", "l'apoliticismo italiano, verniciato di retorica nazionale verbosa".[38]

[36] Th. Mann, *Gedanken im Kriege,* cit., p. 1471.

[37] C. Einstein, Il *Futurismo,* cit., p. 146.

[38] A. Gramsci, *Quaderni dal carcere, a* cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, vol. III, p. 1670.

La controcultura futurista all'insegna — direbbe Barthes — di una "pratica ludica della retorica" s'innesta dunque sul terreno di una determinata situazione storico-sociale quale è quella italiana, in cui è l'eterno *rhétoricoeur* piccolo-borghese ad avere la meglio su quello che Marinetti sprezzantemente chiamava "culturalismo teutonico". Sono le "audacie teppistiche" a costituire in realtà il nervo di questa controcultura: in essa è il funambolismo del clown con tutta la sua enfasi sadica e la sua ossessione cinetica a dettare le regole di una *libération du désir*. V'è sì in Marinetti *homo europaeus* un'oscura consapevolezza del vuoto che ormai si è insediato ineluttabilmente nell'*atélier du moderne*. Ma la sua operazione ambiziosa è quella di convertire la malinconia, se possiamo chiamarla così, dell'effimero in una esaltazione dell'*élan vital* che riposa soltanto su se stesso, sul destino della propria inevitabile e fatale consumazione. "Alla concezione dell'imperituro e dell'immortale — scrive Marinetti con un improvviso balzo d'ala — noi opponiamo, in arte, quella del divenire, del perituro, del transitorio e dell'effimero. Noi trasformeremo così in una gioia acuta il *nevermore* di Edgar Poe, ed insegneremo ad amare la bellezza di una emozione e di una sensazione in quanto essa è unica e destinata a svanire irreparabilmente".[39]

Alla "tentazione" dell'interiorità per chi ha ucciso il "chiaro di luna" e quindi ad un pericoloso ritorno verso una segreta e sottile ascendenza dannunziana Marinetti reagisce alla sua maniera brutalmente superficiale (ma in questa superficie non si nasconde, ahimè, alcuna profondità) ed è inevitabile che gli estimatori e i critici tedeschi di Marinetti finiscano per riconoscere in lui "energia, durezza e virilità", come Döblin, accettandone la lezione antipassatista, senza tuttavia esimersi dal sottolineare il fondo di presunzione che si nasconde in questo pur legittimo "risentimento culturale", del resto comune a tutta una generazione europea.[40]

Quando Döblin nella sua lettera aperta a Marinetti concorda con questi su quel che costituisce l'oggetto del loro rifiuto: "non destinare abbellimenti, ornamenti, maniera, apparenza, ma durezza, freddezza e temperamento, sensibilità, qualcosa di trascendentale ed emozionante, che non possa essere imballato",[41] fa sua la *pars destruens* di questa controcultura, ma aggiunge subito dopo: "Non penserà per caso che esiste una sola realtà, non vorrà identificare il mondo della Sua automobile, del Suo aeroplano, della Sua mitragliatrice col mondo intero?".[42]

[39] F. T. Marinetti, *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti...,* cit., p. 260.
[40] M. Allegri, *Tra futurismo ed espressionismo,* cit., p. 42.
[41] A. Döblin, *Tecnica futurista della parola. Lettera aperta a F. T. Marinetti, ibid.,* pp. 25-26.
[42] *Ibid.,* p. 27.

E ancora, riferendosi alla scritto di Marinetti, *Battaglia Peso + Odore:* "La sua battaglia è stipata dall'inizio alla fine di immagini, analogie, metafore. Bene, ma questo non mi sembra molto moderno, è vera e propria 'buona' letteratura tradizionale".[43] La posizione critica di Döblin non è molto lontana da quella esposta da Cari Einstein nel suo saggio, *Der Futurismus,* apparso nel '26:

> Tutto questo dinamismo (futurista) non è nato in Italia. Vi si trovano le teorie dei versilibristi, la tecnica metaforica dei simbolisti e la loro immaginifica dissoluzione dell'oggetto di un evento di eccitata segnicità. La rappresentazione grafica del significato delle parole, resa tra gli altri da Mallarmé in *Coup de Dès* è presente in ogni inserzione e di essa si sono serviti spesso calligrafi servili. L'atteggiamento dinamico globale fu una reazione italiana con strumenti più vecchi, assolutamente scontati.[44]

Ma anche Einstein apprezzava del futurismo "la visione pragmatica dell'arte, l'inclusione di un effetto capace di trasformare la vita".[45]

Marinetti capofila dell'avanguardia futurista in Europa è essenzialmente un grande "impresario" delle proprie idee, non privo di genialità tattica e di estro mimetico, ma il suo atteggiamento trova — noterà ancora M. Allegri — "il denominatore comune con le altre avanguardie [...] più nelle sue manifestazioni di aggressivo e intemperante anticonformismo che nella cifra etica da cui quelle chiaramente muovono". Questa deficienza di sostanza etica è ciò che maggiormente condiziona la posizione particolare assunta dal futurismo nelle sue enunciazioni estetiche nel contesto delle avanguardie storiche (non si parla qui, ovviamente, del futurismo nelle arti figurative che soprattutto con Boccioni ha ben altra incidenza). Da questa "disinvoltura", che consente a Marinetti di vedere nel Superuomo nietzscheano nulla più che "un prodotto dell'immaginazione ellenica, costruito con tre grandi cadaveri putrefatti di Apollo, di Marte e di Bacco", non poteva discendere che una collocazione dei futuristi in quella regione dell'avanguardia dove la *Lebensbejahung*, che sarà fatta propria dalla Rivoluzione Conservatrice viene degradata a una pura esibizione del *Bios* nel quadro di quel dilettantismo riduttivo cui non è estranea la suggestione del darwinismo sociale. Quella stabilizzazione delle tendenze impolitiche a cui tendeva la Rivoluzione Conservatrice viene compromessa dalla mitologizzazione futuri-

[43] *Ibid.,* p. 29.
[44] C. Einstein, Il *Futurismo,* cit., p. 142.
[45] *Ibid.*

sta del progresso e della macchina nella quale si esalta quel pragmatismo o meglio quella esemplificazione razionale che contraddice la concezione rivoluzionario-conservatrice di un esito irrazionalistico-metapolitico dell'affermazione vitalistica al cui inesauribile potenziale dirompente viene rimessa la liquidazione di ogni ordine costituito.

Il collegamento tra l'attivismo degli iconoclasti estetici con la guerra come "poesia simultanea" fatta di grida, di confragrazioni e ordini di comando non poteva non risultare estraneo a quanti, come gli espressionisti, riponevano nella visione catastrofica e tormentosa del mutamento, le loro messianiche speranze in una umanità redenta dai feticci del progresso e dagli orrori della civilizzazione metropolitana. Sotto questo aspetto i futuristi non potevano sentirsi che "uomini d'azione", non già intellettuali con l'ambizione di "fare letteratura con il revolver in tasca", come dirà di sé il dadaista Huelsenbeck, erede di Marinetti nelle tecniche del *Bruitismus* e della poesia simultanea (*Simultaneigedicht*).

A uomini come questi, a cui il delirio tecnocratico aveva aperto l'orizzonte omicida e cannibalesco della civiltà delle macchine come una fatale *promesse de bonhoeur*, ben s'addicono i versi di Baudelaire:

Cette crapule invulnerabile
comme les machines de fer
jamais, ni l'été ni l'hiver
n'a connu l'amour veritable.

Bibliografia

Allegri M., Tra futurismo ed espressionismo: su una lettera di Döblin a Marinetti, in "Il Contesto", 2, 1977.

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. E. Filippini, Einaudi, Torino 1966.

Chiellino C., *Die Futurismusdebatte. Zur Bestimrnung des Futurismus-Einflusses in Deutschland*, Lang, Francoforte 1978.

Coudenhove-Kalergi R. N., *Apologie der Technik*, Der Neue Geist Verlag, Lipsia 1922.

D'Annunzio G., *Il venturiero senza ventura e il secondo amante di Lucrezia Buti*, in *Le faville del maglio*, Istituto poligrafico di Stato, Il Vittoriale degli Italiani, Roma 1939.

De Maria L., Introduzione a F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968.

Einstein C., *Il Futurismo, in* Id., *Lo snob e altri saggi*, trad. it. G. Zanasi, Napoli 1985.

Gramsci A., *Quaderni dal carcere*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, vol. III.

Hopster N., *Das Frühwerk J.* R. *Becher*, Bouvier, Bonn 1969.

Jünger E., *L'operaio. Dominio e forma*, trad. it. Q. Principe, Longanesi, Milano 1984.

Jünger E., *Strahlungen*, Heliopolis Verlag, Tubinga 1949.

Mann Th., *Gedanken im Kriege*, in "Die Neue Rundschau", 1914.

Marinetti F. T., *Il futurismo mondiale. Conferenza di Marinetti alla Sorbona*, in "L'Impero", 1924.

Marinetti F. T., *L'alcova d'acciaio*, Milano 1985.

Marinetti F. T., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968.

Muschg W., *Von Trakl zu Brecht, Dichter des Expressionismus*, Piper, Monaco 1961.

Nazzaro G. B., *L'idéologie marinetienne et le fascisme,* in *Marinetti et le futurisme*, a cura di G. Lista, Losanna 1977 (trad. it. Garzanti, Milano 1978).

Il futurismo italiano e l'avanguardia ungherese

Gianpiero Cavaglià

Un problema critico aperto

È. ancora difficile oggi trattare un bilancio definitivo dell'influenza che il futurismo italiano ebbe sull'avanguardia artistica ungherese e ciò, fondamentalmente, per due motivi. Innanzitutto perché in Ungheria gli artisti e i teorici dell'avanguardia — primo fra tutti Lajos Kassaik (1887-1967), che del movimento fu la figura principale, come poeta e poi pittore e anche "storico" (nella autobiografia e nel saggio sulla *Storia degli ("ismi")*[1]— tendono molto presto a ridimensionare la portata dei loro legami con il futurismo italiano a causa delle prese di posizione politiche di quest'ultimo, lontanissime dalle convinzioni radicali, e spesso socialiste, degli ungheresi. E poi perché — e il secondo motivo è connesso al primo — la critica ungherese (che cominciò con notevole ritardo rispetto a quella dell'Europa occidentale a occuparsi della storia dell'avanguardia), fidandosi forse troppo delle dichiarazioni programmatiche degli artisti e dei poeti ungheresi,[2] ha a lungo sottovalutato l'influenza del futurismo italiano sui movimenti locali. Il bilancio critico è ulteriormente complicato dal fatto che l'avanguardia ungherese non si identificò mai con nessun "ismo" esistente, ma — giunta con un certo ritardo, nella seconda metà degli anni dieci — tentò sempre una sintesi fra le diverse poetiche e tendenze dell'arte europea (chiamando tale sintesi prima "at-

[1] Lajos Kassák, Az *izmusok története*, Magvetõ, Budapest 1972. La *Storia degli "ismi"* fu scritta da Kassak nel 1925 e uscì nel 1926 sulla rivista "Korunk" (Il nostro tempo) di Kolozsvér (Cluj, in Romania dal 1920, dopo il trattato del Trianon). Non uscì il volume finché Kassak fu in vita (solo nel 1964 la rivista "Helikon" ne pubblicò un ampio estratto). L'opera è di importanza fondamentale per ricostruire la storia e la poetica dell'avanguardia ungherese; si divide in due parti, la prima delle quali si occupa degli "ismi" in Europa e la seconda degli "ismi" in Ungheria. Altrettanto importante, e di grande valore letterario è l'autobiografia di KassaI, *Egy ember élete* (Vita di un uomo), che uscì in tre parti dal 3927 al 1935 (una riedizione recente è quella del 1983, 2 voli., Magvetõ, Budapest), e in cui il poeta-pittore rievoca gli anni della sua infanzia e poi della giovinezza, fino alla tragica conclusione dell'esperimento rivoluzionario nella Budapest del 1919.

[2] Lo riconosce esplicitamente júlia Szabó in *A magyar aktivizmus története* (Storia dell'attivismo ungherese), Corvina, Budapest 1981, p. 54, nota 26.

tivismo", poi "architettura dell'immagine") ed è quindi difficile sceverare in essa l'apporto dei vari movimenti. La critica ungherese ha assunto in proposito posizioni anche molto divergenti: Imre Bori proponeva nel 1969[3]di considerare tutta la prima fase della storia dell'avanguardia, fino al 1916, sotto la categoria del "futurismo", ma una specialista dell'avanguardia ungherese nel campo delle arti visive, come Krisztina Passuth, considera molto discutibile la tesi di Bori,[4] e ritiene più prudente guardare alla prima fase della storia dell'avanguardia ungherese come una sintesi di espressionismo, futurismo e cubismo. Da ultimo Júlia Szabó, nella sua monografia sull'attivismo" ungherese[5] riconosce che la critica ha finora sottovalutato la componente futurista dell'avanguardia, ricordando che le riviste ungheresi negli anni dieci e venti, mostrano una costante attenzione per gli artisti italiani, per Boccioni in particolare, nonostante prendano le distanze dalle posizioni politiche del futurismo italiano. La Szabó cerca poi di mettere in rilievo gli apporti della politica futurista al movimento dell'avanguardia ungherese, ma deve riconoscere che la critica ungherese è ancora agli inizi in questo processo di revisione delle componenti dell'ispirazione dell'avanguardia.

Nello spazio limitato di questo studio non pensiamo certo di poter condurre a termine il suddetto processo di revisione, cercheremo però di gettare almeno una luce parziale sulla questione, tentando una *storia* della recezione del futurismo italiano da parte della cultura ungherese e segnalando i casi, abbastanza frequenti, in cui tale recezione presiede alla creazione di opere dai tratti spiccatamente futuristi.

L'Ungheria negli anni dieci

L'Ungheria degli anni dieci è un paese dove coesistono modernità e arcaismi in un contrasto stridente. Da mezzo secolo circa (dal 1867) il paese è semiindipendente dall'Austria,[6] libero di svolgere una politica interna autonoma sui "paesi della Corona di Santo Stefano", che, com'è noto, comprendevano, oltre all'Ungheria odierna, ampie porzioni delle attuali Jugoslavia, Romania e Slovacchia, abitate da "minoranze" che nel complesso eguagliavano iI numero dei magiari. Nel secondo Otto-

[3] Imre Bori, *A Szecessziótól a Dadáig* (Dalla Secessione al Dada), Symposion, Navi Sad 1969, p. 19.

[4] Krisztina Passuth, *Magyar miivészek az európai avanrgarde-ban* (Artisti ungheresi nell'avanguardia europea), Corvina, Budapest 1974, p. 44, nota 57.

[5] Cfr. nota 2.

[6] In base all'accordo del 1867 — detto *Ausgleich* (*kiegyezés,* in ungherese), cioè "compromesso", l'Austria e l'Ungheria condividevano i ministeri degli Esteri e della Guerra (e le Finanze, limitatamente a ciò che concerneva i due suddetti ministeri) e per il resto erano due paesi autonomi.

cento una cospicua immigrazione ebraica (dall'Europa orientale) era venuta a colmare una lacuna endemica della società ungherese tradizionale — feudale e dominata dall'ideologia della piccola nobiltà provinciale: quella di uno strato di borghesia urbana finanziaria, commerciale e anche imprenditoriale. Grazie anche al capitale ebraico l'economia ungherese conobbe nella seconda metà del secolo uno slancio enorme: Budapest divenne in pochi decenni una metropoli moderna, con spaziosi viali, sontuosi alberghi e caffè, prestigiosi edifici di rappresentanza e istituzioni culturali. Il potere politico era in mano all'aristocrazia terriera (che possedeva gran parte delle terre coltivabili), grazie a un sistema elettorale basato su un suffragio ristrettissimo: nella capitale però acquistava peso e prestigio un'opposizione politica costituita dal partito socialdemocratico (e dalla sua potente organizzazione sindacale) e dagli ambienti della borghesia liberale e progressista, in gran parte di origine ebraica, ma assimilata alla lingua e alla cultura magiare.

La società budapestiana degli anni dieci è estremamente composita, perché è nella capitale che convergono tutte le forze politiche e culturali, sia quelle legate alle istituzioni tradizionali, sia quelle che aspirano al nuovo. Al vertice della piramide sociale si trova naturalmente la grande aristocrazia magnatizia, cosmopolita (sebbene accesamente nazionalista nelle sue prese di posizione politiche), che alterna il soggiorno a Budapest con quelli a Parigi, Vienna e nelle sontuose residenze di campagna. Sotto di essa si stende lo strato, numerosissimo, della piccola nobiltà che, impoverita e senza più terre, si inurba, avviandosi perlopiù alla carriera dell'amministrazione statale. È una classe molto conservatrice, spesso sciovinista, ma da essa provengono anche grandi figure di intellettuali, artisti e poeti innovatori (basti ricordare Endre Ady, che con le sue *Nuove poesie*, nel 1906, segna l'inizio della modernità nella letteratura ungherese, introducendovi le conquiste più mature del simbolismo francese). La borghesia, minoritaria su scala nazionale, è invece molto influente nella capitale; spesso il suo orientamento politico è radicale e progressista ed essa contribuisce in maniera preponderante allo sviluppo delle nuove correnti nel campo della sociologia, dell'arte e della letteratura. Negli anni dieci è la borghesia liberale che sulla rivista "Huszadik Század" (Ventesimo secolo)[7] conduce a fondo la discussione sulla necessità di rinnovare le strutture economico-politiche del paese, per

[7] Fondata nel 1900 da Oszkar Jaszi (1875-1957), che ne diventa direttore nel 1906, con i suoi 3000 abbonati è una voce influente nel dibattito per il rinnovamento. Nel 1906 nasce, affiliata alla rivista, la "Libera scuola di scienze sociali", con l'intento di divulgare i risultati della moderna sociologia. Alle sue conferenze e lezioni assistevano anche i settori più maturi della classe operaia, perché il programma riformista dei radicalborghesi per certi aspetti coincideva con quello dei socialdemocratici.

fare dell'Ungheria uno stato moderno, simile alle democrazie parlamentari dell'Europa occidentale. In parte dalla borghesia ebraica provengono gli scrittori e gli intellettuali della rivista letteraria "Nyugat" (Occidente),[8] la più prestigiosa del secolo: nei suoi poeti (Mihály Babits, Dezsö Kosztolányi, Árpád Tóth, Gyula Juhász, tutti appartenenti, peraltro, alla piccola nobiltà o alla piccola borghesia provinciali) il simbolismo europeo conosce una tardiva ma tanto più ricca e matura fioritura, a cui si accompagna quella del racconto e della novella che, dalla fine del secolo, sono il campo in cui eccellono i narratori ungheresi.

Ai margini di questi, che erano i ceti dominanti nella vita culturale e politica budapestina degli anni dieci, esisteva però uno strato le cui aspirazioni e i cui interessi non rientravano in nessuna delle prospettive che abbiamo grossolanamente tracciato: né nell'ideologia tradizionale e conservatrice della grande e piccola nobiltà (che in campo letterario ispira ancora la nascita di alcuni capolavori, come la novellistica di Gyula Krúdy o quella di Károly Lovik) né nelle attese riformistiche della borghesia liberale. Era lo strato costituito dai settori più politicizzati della classe operaia, formatisi alla scuola del sindacalismo di sinistra (che aveva un teorico di rilievo nella figura di Ervin Szabó)[9] e insoddisfatti del pavido riformismo del partito socialdemocratico (il quale era escluso dal Parlamento a causa del suffragio ristretto). A questo strato erano vicini ideologicamente numerosi intellettuali della piccola e media borghesia, ed è da esso che provengono in gran parte i poeti e gli artisti dell'avanguardia.

Negli anni dieci la cultura ungherese, anche se nella letteratura e nelle arti visive perduravano i filoni tradizionali del romanzo e della novella regionalistica, della poesia di ispirazione agreste, della pittura storica e dell'architettura dell'ecletticismo, vede nascere in ogni campo i

[8] Il "Nyugat" era stato fondato nel 1908 grazie al mecenatismo del barone Lajos Hatvany (1880-1961), scrittore e critico, rampollo di una delle più influenti famiglie dell'ebraismo ungherese. Alla borghesia ebraica appartenevano anche il direttore della rivista, Ignotus (Hugo Veigelsberg, 1869-1949) e i due caporedattori, Miksa Fenyö (1877-1972) e Ernö Osvát (1877-1929). Nonostante la sua limitata tiratura (7/800 esemplari, solo eccezionalmente 1000) il "Nyugat", a cui collaborano i migliori scrittori dell'epoca, è la più influente rivista del primo Novecento e dà la sua impronta a tutta la cultura ungherese degli anni dieci.

[9] Ervin Szabó (1887-1918), dopo György Lukács, è il più importante pensatore ungherese marxista del Novecento. Proveniente da una famiglia della media borghesia ebraica, studiò a Vienna, dove conobbe molti esuli russi le cui convinzioni rivoluzionarie influenzarono la sua formazione. Tornato in patria Szabó condusse una serrata critica del riformismo troppo cauto del partito socialdemocratico, sviluppando una teoria che aveva certi tratti in comune con il sindacalismo soreliano e che fu accolta con favore dai tenori più politicizzanti della classe operaia. L'attività di Szabó negli anni dieci contribuì a formare in Ungheria uno strato di operai e intellettuali delle classi medie, schierati su posizioni fortemente critiche nei confronti della socialdemocrazia, e che confluirono nel partito comunista nel 1918-19. Szabó scrisse spesso per la rivista "Huszadik Század" e fu tra i conferenzieri della "Libera scuola di scienze sociali".

segnali della modernità: la Secessione cerca un nuovo linguaggio artistico, traendo ispirazione all'arte e alla cultura popolare, la letteratura elabora le acquisizioni del simbolismo europeo, la pittura si avvia verso il superamento dell'impressionismo con il gruppo degli "Otto".[10] La situazione era matura per l'incontro con l'avanguardia.

La prima fase della recezione del futurismo: il "Nyugat"

Il primo a occuparsi del futurismo italiano in Ungheria fu, nel 1910, il poeta Mihaly Babits sul "Nyugat". Babits aveva appena pubblicato una raccolta di poesie ispirate in parte a una poetica della memoria di derivazione bergsoniana,[11] in parte a temi simbolisti e *liberty*, ed era un buon conoscitore della cultura e in particolare della poesia italiana. Probabilmente per questo motivo venne affidata a lui la recensione del volume di poesie di Paolo Buzzi (*Aeroplani*, 1909), giunto alla redazione, ci informa Babits, con una dedica autografa di Marinetti: *Au directeur de Nyugat hommage syrnpathique de Poesia*. Il volume di Buzzi contiene anche il proclama marinettiano *Uccidiamo il Chiaro di Luna!*, che Babits giudica assolutamente incomprensibile e improntato a un retorico simbolismo.[12] Anche se i due scrittori sono ferocemente antiaustriaci, osserva Babits, il loro entusiasmo per le conquiste della tecnica, gli aeroplani e le automobili, non ha niente in comune con le ricerche del "Nyugat", che ha ormai superato l'entusiasmo un po' infantile degli italiani. A Babits, che non nutre simpatia per il futurismo, ma è un critico accorto, non sfugge il fatto che almeno alcune delle poesie di Buzzi hanno un notevole valore: è soprattutto il *Canto dei reclusi* a riscuotere la sua am-

[10] Il gruppo degli "Otto" nasce nel 1909 e comprende Károly Kemstok, Róbert Berény, Bertalan Pór, Lajos Tihanyi, Dezsö Czigány, Béla Czóbel, Ödön Márffy e Deszö Orbán. Sono accomunati dalla ricerca del nuovo, che prende le mosse da Cézanne e dai *fauves*. Sugli "Otto" cfr. Krisztina Passuth, *A Nyolcak festészete* (La pittura degli Otto), Corvina, Budapest 1967. In occasione della prima mostra del gruppo, inaugurata nel 1909, György Lukàcs scrisse sul "Nyugat": "La nuova arte è un'arte architettonica nel vecchio e autentico senso del termine. I suoi colori, le sue parole e le sue linee si limitano ad esprimere la sostanza delle cose, il loro ordine e la loro armonia, il loro peso e il loro equilibrio... Quest'arte votata all'ordine è destinata a distruggere ogni anarchia basata su sensazioni e stati d'animo. L'apparizione e l'esistenza di quest'arte sono già la dichiarazione di guerra che colpisce ogni tipo di impressionismo..." (*Az utak elváltak* [Le vie si sono divise], in "Nyugat", 1° febbraio 1910, trad. it. Marinella D'Alessandro, in György Lukács, *Cultura estetica,* Newton Compton, Roma 1977, pp. 37-38).

[11] Mihály Babits (1883-1941) è uno dei più grandi poeti del Novecento ungherese. La sua prima raccolta di poesie, pubblicata nel 1909, era intitolata *Levelek Irisz koszorújából* (Foglie della corona di Iride), poiché ogni componimento era concepito come parte della "corona di Iride", cioè dell'arcobaleno, che collega — come la poesia — cielo e terra, il mondo umano e quello divino. Nel 1910 Babits pubblica sul "Nyugat" un importante saggio su Bergson, la cui Filosofia esercitò molta influenza sulla sua formazione.

[12] Mihály Babits, *Futuramus,* in "Nyugat", 1" aprile 1910, p. 487.

mirazione, tuttavia, egli precisa, il tema del componimento non è originale, è baudelairiano e il verso libero è un'invenzione di Gustave Khan e Henri de Regnier.

Dopo la reazione piuttosto tiepida di Babits — comprensibile se si considera che l'estetica del "Nyugat" era tutta nel segno del tardo impressionismo, del simbolismo e dell'*art pour l'art* — la rivista torna sul tema del futurismo soltanto nel 1912, quando pubblica un'importante recensione della mostra dei futuristi inauguratasi nel mese di febbraio a Parigi. Autore ne era Béla Balázs,[13] poeta e drammaturgo molto amico di György Lukács, e che aveva già scritto per la musica di Béla Bartók il libretto del *Castello di Barbablù* (1911),[14] una delle opere fondamentali della nuova cultura ungherese. Balázs aveva una buona formazione filosofica, poiché aveva studiato a Parigi con Bergson e a Berlino con Simmel, e alla produzione di poesie e drammi accompagnava quella di scritti di estetica, interessanti per il loro tentativo di operare una sintesi fra il simbolismo, la filosofia della vita e certi temi ibseniani e kierkegaardiani. Nel corso di un lungo soggiorno a Parigi nei primi mesi del 1912 Balázs visitò la mostra dei pittori futuristi e la sua recensione per il "Nyugat" rivela una recezione dei temi della poetica futurista più approfondita di quella di Babits. Infatti, benché egli abbia delle riserve sui risultati a cui conducono i tentativi dei futuristi di "dipingere il movimento", osserva che: "Anche noi comprendiamo, se non i loro quadri, almeno le loro sensazioni. [...] La loro è la nuova sensibilità da cui è nata la filosofia di Bergson, secondo la quale materia e quiete sono soltanto illusioni ottiche".[15]

Ma un incontro davvero fecondo con il futurismo italiano Io ebbe, fra gli scrittori del "Nyugat" soltanto Dezsö Szabó (1879-1945), una figura molto peculiare di intellettuale e scrittore, che lasciò un'impronta vistosa sulla cultura ungherese degli anni venti e trenta:[16] Nativo di Ko-

[13] Béla Balázs (1584-1949), il cui vero nome era Herbert Bauer e che, come molti ebrei assimilati alla cultura ungherese "magiarizzò" anche il suo nome, a partire dagli anni venti si occupò prevalentemente di estetica cinematografica, ma negli anni dieci era conosciuto in Ungheria per le sue poesie e i suoi lavori di teatro, in parte ispirati al simbolismo di Maeterlinck, in parte alla problematica morale di Ibsen. Dall'autunno del 1915 Balázs organizza nella sua casa di Budapest delle riunioni settimanali in cui un gruppo di giovani intellettuali discute di filosofia e letteratura; vi prendono parte, fra gli altri, György Lukács, Béla Bartók, Zoltán Kodály, Mihály e Károly Polányi. È il cosiddetto "circolo della domenica", che ebbe una notevole importanza nella vita culturale ungherese durante la guerra (cfr. Eva Karádi, Erzsébet Vezér, *A Vasárnapi Kör* circolo della domenica], Gondolat, Budapest t980).

[14] *A Kékszakállú Herzeg vára,* si ispira *sia all'Ariadne et Barbebleu* di Maeterlinck, sia a certi temi delle ballate popolari ungheresi e transilvane, riscoperte in quegli anni dai musicisti Béla Bartók e Zoltán Kodály. Anche la musica di Bartók sintetizza le suggestioni del moderno impressionismo (Debussy) con quelle della musica popolare magiara.

[15] Béla Balázas, *Futuristák* (Futuristi), in "Nyugat", 1° aprile 1912, p, 646.

[16] Dezsö Szabó, che nel corso della guerra maturò convinzioni politiche decisamente reazionarie, pubblicò nel 1919 un romanzo Az *elsodort falu* (Il villaggio travolto), un affresco della società unghe-

lozsvár, capitale culturale della Transilvania, culla di un acceso nazionalismo conservatore, Szabó, che studia all'università di Budapest, è fino al 1908 vicino alle posizioni ideologiche del cattolicesimo di destra, antisemita, antiparlamentare, avverso al suffragio universale (per il quale lottavano invece, in quegli anni, socialdemocratici e radicalborghesi). Ma la sua giovinezza è tutta all'insegna di grandi "conversioni": la sua prima Damasco è Nagyvárad, città in cui gli viene conferito nel 1908 un incarico di insegnamento nella scuola superiore. Nagyvarad era, come Kolozsvár, una cittadina di circa cinquantamila abitanti,. ma, diversamente da questa, culturalmente vivacissima e aperta alle nuove idee (anche grazie a un consistente strato di borghesia ebraica illuminata che teneva vivi legami con l'"Europa occidentale"). Szabó si avvicina alle posizioni dei radical-borghesi, si impegna nel movimento sindacale degli insegnanti e il "Nyugat" gli apre le porte. Comincia la sua carriera di saggista con articoli sulla cultura francese, di cui era buon conoscitore, in particolare sui simbolisti (Verlaine, Rimbaud, Laforgue),[17] ma anche su Rousseau,[18] nel quale egli individua il primo pensatore che prepara la disgregazione spirituale del mondo borghese. La morale rousseauiana del sentimento è *anarchica*, spiega Szabó, perché esclude Dio dal suo orizzonte e affida il giudizio morale all'io singolo. La letteratura moderna procede anch'essa nella direzione dell'anarchia, perché è figlia di un'epoca priva di idee-guida dotate di grande forza creatrice. Szabó non ritiene che l'attuale fase di anarchia sia un male, purché preluda alla nascita di nuove grandi idee-guida, che permettano il formarsi di una società compatta, non più preda del soggettivismo anarchico. Nel saggio su Rousseau — che Szabó legge attraverso l'interpretazione datane da Maurice Barrés nella trilogia del *Culte du moi* —[19] sono contenuti i germi di quell'ostilità nei confronti della civiltà e della cultura borghesi che costituiranno il filo conduttore di tutta la biografia intellettuale di Szabó. Anche la volontà di superare l'individualismo anarchico con una *disciplina*, un *culto* per nuovi valori, era di marca barrèsiana: il radicalismo, il sindacalismo e il gusto per l'azione individuale paradossale si inseriscono in Szabó in una prospettiva che anela alla comunità inte-

rese dall'inizio del secolo agli anni della guerra, che fu la lettura preferita del pubblico conservatore ungherese fra le due guerre. Nel romanzo Szabó attribuisce alla massiccia immigrazione ebraica e allo spirito imprenditoriale capitalistico le cause della rovina dell'Ungheria che, perduta la guerra, si vide privata dei due terzi del suo territorio, così che alcuni milioni di ungheresi si trovarono a vivere fuori dai confini della loro patria (in Romania, Cecoslovacchia e Jugoslavia).

[17] I saggi su Rimbaud e Verlaine uscirono sul "Nyugat", rispettivamente il 1° luglio (pp. 124-131) e il 1° novembre (pp. 754-772) del 1911.

[18] Il saggio *Rousseau érzelmi morálja* (Rousseau e la sua morale del sentimento) uscì su "Huszadik Század" nel 1912.

[19] Sull'influenza di Maurice Barrès sul giovane Deszö Szabó cfr. la monografia di Péter Nagy, *Szabó Dezsö,* Akadémiai Kiadó, Budapest 1979, pp. 133-140.

gra, monolitica, retta da fedi sicure e incrollabili (così come il "culto dell'io" di Barrés conduce al tradizionalismo più conservatore).[20]

Nell'Ungheria degli anni dieci Szabó vede i segni preoccupanti della malattia che affligge le democrazie dell'Europa occidentale: venuto meno il potere di coesione dei grandi ideali religiosi, la società, un tempo compatta, si disgrega in una pluralità di poli. Per porre rimedio a ciò Szabó non pensa ancora di proporre la *restaurazione* dei valori antichi (verso questa soluzione propenderà però di lì a pochi anni), ma ritiene si debba portare a termine la distruzione degli antichi e costruire con i nuovi una fede moderna, che sia la base della società di domani. In quest'operazione di distruzione e costruzione spetta alla letteratura una funzione di primo piano:[21] su questo punto, come sul precedente, Szabó si trovava d'accordo con quanto i futuristi italiani dicevano in quegli anni e il suo incontro con le loro teorie non poteva non essere fertile di risultati. Nella recensione a *Le futurisme* di Marinetti, pubblicata sul "Nyugat" nel 1912,[22] Szabó pare non capisca ancora a fondo le possibilità di sintesi fra le sue idee e la poetica dei futuristi, che ritiene fortemente debitrice di Zola, Verhaeren, Beauduin e, naturalmente, di Nietzsche e Bergson. Un mese dopo però, recensendo *Le monoplan du pape*, lo definisce: "... un inno all'energia moderna, alla vita violenta, all'azione eroica. La dichiarazione di guerra a ogni passato, a ogni fantasticheria impotente, al romanticismo malato".[23]

Szabó stava lavorando nel frattempo a un importante saggio sul futurismo che uscì sul "Nyugat" il 1° gennaio 1913: *A futurizmus: az élet és művészet uj lehetöségei* (Il futurismo: le nuove possibilità della vita e dell'arte), che è il primo grande documento della recezione ungherese del futurismo italiano e al tempo stesso un testo di poetica della nascente avanguardia ungherese.

Il saggio è diviso in otto capitoli; nei primi quattro Szabó trae un bilancio magniloquente e catastrofico della situazione spirituale del suo tempo: sono morti i grandi ideali del passato, è morto il cristianesimo, è morta l'antica mitologia e l'uomo attende nuovi dogmi, perché il mondo senza dogmi è uno strepito di individui isolati. La morte delle grandi idee che tenevano unita la società ha avuto luogo con il romanticismo; Comte fu il primo a tentare di far rinascere una mitologia, di ridare unità al mondo con una nuova fede, e dalla sua filosofia nacque

[20] Cfr. Henri L. Miéville, La *pensée de Maurtce Barrès,* Editions de la Nouvelle Revue Critique, Parigi 1934, p. 93.

[21] Cfr. il saggio *Az trodalom mint hírsadalmi funkaó* (La letteratura come funzione della società), in "Nyugat", 1" maggio 1912, pp. 755-763.

[22] Dezsö Szabó, *Le Futurisme,* in "Nyugat", 16 luglio 1912, p. 156.

[23] "Nyugat", 16 agosto 1912, p. 299.

l'arte di Hugo e Zola, che è stata però soprattutto un'arte distruttrice. Il primo grande costruttore nell'arte fu Walt Withman, le cui *Foglie d'erba* sono la più perfetta opera *futurista* mai creata. Withman, continua Szabó, ha rivelato all'uomo moderno che la vita non è un sistema ma una molteplicità in continuo movimento e che la vita umana è un momentaneo incrocio del flusso universale delle forze viventi. Dopo Withman, compito della poesia è far baluginare la vita che pulsa in ogni cosa e Szabó individua alcuni esempi di poesia "futurista" in Verhaeren, nei dinamisti, nei parossisti e negli integralisti. A partire dal quinto capitolo poi, illustra la poetica del futurismo italiano, riassumendo in alcuni capoversi il *Manifesto* del 1909 e sottolineando che il nuovo ideale umano propugnato dai futuristi è una sorta di uomo-tigre, che vuole vivere indipendentemente da ogni morale e da ogni sentimentalismo. un uomo che mira a grandi imprese e deve quindi rimuovere gli ostacoli posti sul suo cammino: innanzitutto il passato, poi la donna e infine ogni sorta di "scolastica spirituale". Distruggere i resti del passato, precisa Szabó, significa anche spezzare i legami della grammatica e della sintassi e servirsi, invece che dei tempi finiti del verbo, dell'infinito, che rende l'azione nel suo stesso progredire.

Il futurismo, conclude Szabó, è in grado di restituire al mondo i dogmi che esso non possiede più, perché: "Bisogna dare al mondo una fede che con il suo ardente fanatismo fonda in una nuova unità gli individui sterili di un'epoca malata e dia all'uomo una nuova forma imperitura, con un nuovo ordinamento del mondo, un nuovo diritto, una nuova arte".[24]

Di fatto il saggio di Szabó, nonostante il suo fervido "futurismo", è impregnato di una profonda nostalgia per quelle società che erano in grado di dare una *fede* e dei valori sicuri agli uomini, le società del *passato*, e del resto molti futuristi italiani finirono per aderire più tardi a un sistema politico che dietro la facciata nuova e *futurista* nascondeva la volontà di regredire verso pregiudizi e valori molto *antichi.* Ma le idee di Szabó colpirono i giovani intellettuali, poeti, scrittori, ungheresi che non si identificavano con l'estetica tardo-simbolistica del "Nyugat" e con le sue posizioni politiche riformistiche; la furia iconoclastica con cui Szabó si scagliava contro i residui del passato in letteratura (ma anche nella vita sociale), e la sua concezione dell'arte come strumento di lotta politica gettarono un seme che di lì a poco avrebbe germogliato, dando vita alla prima corrente dell'avanguardia.

Szabó, da parte sua, ruppe ben presto i rapporti con il "Nyugat" e anche con "Huszadik Század": la sua critica dell'individualismo borghe-

[24] Dezsö Szabó, A futurizmus: az élét és müvészet új lebetöségei,in"Nyugat" , 1° gennaio 1913, p. 23.

se,[25] che egli considerava avviato al tramonto e destinato a lasciar posto a un nuovo collettivismo, non poteva essere condivisa dagli intellettuali liberali, che presero le distanze da lui e dal suo "futurismo" politico. Ne furono attratti invece certi settori dell'estremismo sindacalistico, e gli intellettuali che con esso simpatizzavano.

Il futurismo italiano e la nascita dell'avanguardia ungherese

Fra gli operai che negli anni dieci si formano negli ambienti della sinistra sindacalista e maturano la loro preparazione politica anche grazie alle lezioni della "Libera scuola di scienze sociali", troviamo Lajos Kassák, che sarebbe diventato il caposcuola dell'avanguardia ungherese. Kassák è una figura atipica di artista per la sua epoca, dominata da un'intelligentsija di estrazione borghese o piccolo-nobiliare, perché è di origini umilissime. Nato nel *Felvidék* (l'Ungheria "superiore", oggi Slovacchia), suo padre era garzone di farmacia e la madre lavandaia; abbandonò prestissimo la scuola e a undici anni cominciò a lavorare da apprendista fabbro. Nel 1904 si trasferì a Budapest, si avvicinò al movimento sindacale e cominciò così la sua formazione di autodidatta, nella Budapest piena dí iniziative e fermenti culturali. Lesse Petöfi, di cui apprezzò soprattutto la poesia civile e patriottica; fra i contemporanei ammirava Saindor Csizmadia, le cui poesie "impegnate" venivano pubblicate sul quotidiano del partito socialdemocratico, la "Népszava" (Voce del popolo).[26] Cominciò a studiare per poter scrivere dei versi; la lettura dei versi di Ady gli fece capire i limiti della poesia politica e d'occasione e suscitò in lui il desiderio di visitare la metropoli favolosa che aveva sconvolto la vita del grande poeta: Parigi. Il 29 aprile 1909 Kassák, senza un soldo, partì con un amico alla volta di Parigi. Iniziò così un viaggio lunghissimo che lo condusse prima in Germania, poi in Belgio, a Bruxelles, dove lo colpirono Meunier e Rodin, e infine in Francia. Si

[25] Nell'articolo *Az individualizmus csödje* (Il fallimento dell'individualismo), pubblicato su "Huszadik Század" nel 1915 (II, pp. 81-94), Dezsö Szabó ravvisa nell'individualismo romantico il responsabile dell'anarchia spirituale moderna che ha condotto alla guerra mondiale. Szabó auspica che le forze che vogliono costruire una nuova società, e innanzitutto i socialisti, si ispirino alla grande forza di coesione con cui il cattolicesimo nei secoli passati ha saputo tenere unite le masse. La guerra dovrà seppellire per sempre la società individualistica, basata sulla libera concorrenza. All'articolo di Szabó Oszkár Jászi rispose sulla stessa rivista con Az *individualizmus a vádlottak padján* (L'individualismo sul banco degli accusati) (II, pp. 187-190) in cui esprime forti dubbi sul fatto che la nuova società debba fondarsi su dogmi e fedi acriticamente condivisi dalle masse e ritiene che l'individualismo, anziché soppresso, vada ulteriormente sviluppato, rimuovendo quegli ostacoli che nella realtà ungherese lo ostacolano. Si delineava così un contrasto di fondo tra i. radicalborghesi di Jászi e Dezsö Szabó che non scriverà più per "Huszadik Század" e di lì a poco interromperà anche la collaborazione con il "Nyugat".

[26] *Cfr. Egy ember élete,* cit., vol. I, pp. 218-228.

trattenne poco a Parigi, che lo deluse e si fece rimpatriare dall'ambasciata austroungarica. Kassák, che aveva già pubblicato alcune poesie su riviste e giornali, iniziò a scrivere anche novelle e un romanzo, *Misilló királysága* (Il regno di Misilló),[27] i cui personaggi provengono dal mondo delle piccole esistenze infelici e disperate del quartiere operaio budapestino di "Angyalföld" (Terra degli angeli), o sono attinti ai ricordi della fanciullezza trascorsa nella provincia slovacca.

Una figura esercita una certa influenza sulla formazione di Kassák all'inizio degli anni dieci è quella di Béla Uitz,[28] che sarà una delle figure principali dell'avanguardia pittorica. È Uitz che gli rivela le bellezze del Rinascimento italiano e con Uitz Kassák discute più volte dei futuristi, di cui ha letto sul "Nyugat" e che hanno destato il suo interesse. Nell'autobiografia Kassák trascrive una conversazione con Uitz, svoltasi presumibilmente nell'aprile del 1912 (dopo la pubblicazione dell'articolo di Balázs sul futurismo). Di fronte alle obiezioni di Uitz che ritiene impossibile una pittura futurista, Kassák osserva:

> I futuristi scrivono nel loro manifesto che bisogna distruggere i musei e bruciare le biblioteche. Che ne pensa di questo? Parlano della nuova vita, vogliono dinamismo in tutto, movimento, forza. Basta ormai con Roma e Venezia. Adesso vengano i giovani... Sento che queste nuove aspirazioni sono più vicine a noi socialisti dí quanto lo siano a voi, che state sempre a sognare dell'arte. Sì, è vero, bisogna distruggere i residui del passato che ci sono rimasti sulle spalle. Se si interessasse di politica, se avesse mai sentito parlare di sociologia, allora anche Lei si sveglierebbe. Guardi, in politica è la stessa cosa. Bando ai residui della reazione...[29]

Nel 1913 arriva anche a Budapest (al "Nemzati Szalon") la grande mostra che comprende le opere di Carrà, Boccioni, Severini, Russolo e Balla: Kassák ha modo di vedere i quadri di cui aveva sentito parlare e

[27] Il romanzo, scritto nel 1912, uscì a puntate sul "Nyugat" dall'aprile al luglio 1916 e poi in volume nel 1918. La critica l'ha a lungo considerato un prodotto tardivo del naturalismo, ma il suo stile presenta molti tratti "visionari", che lo rendono piuttosto affine alla prosa dell'espressionismo. Il protagonista è il contadino zoppo Misilló, malvagio e dalla potente personalità e intorno a lui si muovono figure che Kassàk disegna sulla base dei ricordi dell'infanzia e del natio Felvidék.

[28] Béla Uitz (1887-1972), nativo del Banato, studia alla Scuola di Arti figurative di Budapest. Dal 1914 partecipa a varie esposizioni; dal 1916 è nella cerchia di "A tett", nel 1917 sposa una delle sorelle di Kassák; coredattore del "Ma", è uno dei principali pittori dell'"attivismo". Importante la sua attività durante la Repubblica dei Consigli: manifesti e decorazioni per le celebrazioni del 1° maggio. Nel 1920 emigra a Vienna; nel 1921 è a Mosca dove conosce i costruttivisti e i suprematisti. Nel 1922 si stacca dal "Ma" per divergenze ideologiche e con Aladár Komját fonda la rivista "Egység" (Unità), vicina alle posizioni della Terza Internazionale e del Proletkult. Dal 1926 vive in URSS e torna in Ungheria soltanto nel 1970.

[29] L. Kassák, *Egy ember dete,* cit., vol. II, p. 57.

da quel momento comincia a interessarsi più a fondo di pittura.[30] L'influenza futurista si integra in quel periodo con quella dell'avanguardia tedesca: Kassák e la sua cerchia leggono le riviste degli espressionisti tedeschi, l'"Aktion" e lo "Sturm" e seguono con attenzione le ricerche dei poeti che sentono affini, come Iwan Goll, Ludwig Rubiner, Georg Trakl. È con l'inizio della guerra che la vena di Kassák giunge a maturazione e gli permette di creare alcune composizioni in versi liberi che rappresentano la prima testimonianza originale dell'avanguardia ungherese. Si tratta delle tredici poesie pubblicate nel 1915 con il titolo di *Éposz Wagner maszkjában* (Epopea nella maschera di Wagner).[31] In alcune è più evidente l'influenza espressionista, come in *Sull'orizzonte sconfinato a gruppi stavano*,[32] ma altrove il *pathos* e l'esaltazione di fronte al fenomeno della guerra che travolge l'umanità sono futuristi: "Ora canto te: feroce maestro dalle unghie d'acciaio, Pan che disponi le sorti: Guerra!".[33] Il componimento più vicino al futurismo è il sesto:

> Brrr... bum... bumbum... bum
> singhiozza il cielo e singhiozza la terra
> e i soldati ballano con la morte.
> Ssssci... brrrum pa-pa-pa, bum... bum,
> l'obice infernale suona un folle can-can.
> Avanti!
> Un trombettiere indiano vomita fuoco sulla collina,
> rabbrividisce la terra e sotto il lontano bosco in fiamme
> nitriscono i criniti stalloni normanni:
> Avanti!
> A ogni costo!
> Zzzzu... bum, bum... bumbumbum
> Feroci branchi di cannoni abbaiano nello spazio
> e il sangue pare ormai una purpurea fonte,
> sghignazza il vento, si spezza l'anima degli agili ponti di pietra
> e nella valle inebria il ritmo di locomotive perdute.
> Vahiu…hijji hi-hi-hi-hi-i-i.
> Ora mille superstiziosi ricordi solleticano la mente dei soldati...[34]

Il futurismo delle poesie di guerra di Kassák presenta alcuni tratti peculiari: c'è un ampio uso delle onomatopee e l'adozione del verso li-

[30] *Ibid.,* p. 119.

[33] Il nome di Wagner che figura nel titolo vuole evocare l'idea di un'arte rivoluzionaria, piena del fragore di nuovi suoni; così afferma Kassák in *Egy ertzber élete, cit.,* vol. II, p. 248.

[32] Citiamo dall'edizione dell'opera completa in versi di Kassák, *Összes versei* (Tutte le poesie), a cura di Klára Kassák, 2 voll., Magvetö, Budapest 1970. La poesia *A végtelen határban csokorban álltak è* l'undicesima della raccolta *Eposz Wagner rmaszkiában* e nell'edizione citata compare nel I vol. a p. 15.

[33] Sono i versi iniziali della quinta poesia; cfr. *Összes versei,* cit., vol. I, p. 10.

[34] L. Kassák, *Összes verrei, cit., vol.* I, p. 11.

bero (come in *Zang Tumb Tumb* di Marinetti, che Kassák ancora non conosceva, sebbene avesse sicuramente letto le poesie di Buzzi, Palazzeschi e Marinetti incluse da Dezsö Kosztolányi nella grande antologia *Modera Költõk* ([Poeti moderni], pubblicata a Budapest nel 1914), ma la posizione ideologica è molto diversa da quella del futurismo italiano; gli ultimi versi della poesia citata sopra dicono infatti:

> Ahimè?... Fratello! Passione di Cristo! Maria madre!
> Il fumo morde a sangue la gola dei soldati,
> ma la vista si fa ancora una volta acuta come un pugnale sulla nera
> [lana,
> sulla collina le unghie di due muli caduti zappano il cielo,
> e poi piano-piano anche quelli sprofondano nello spazio
> e nell'infinita pianura, come lupi spaventati, dai tendini spezzati,
> i soldati color della terra gemendo sprecano i loro poveri cuori
> [malati
> ovunque vanno c'è sangue... sangue... sangue.[35]

La differenza fra la concezione della guerra dei futuristi italiani e quella di Kassák venne acutamente sottolineata già da un critico dell'epoca, il poeta Dezsö Kosztolányi, che conosceva bene i poeti italiani in questione per averli tradotti:

> I futuristi che proclamano la guerra sola igiene del mondo, una sorta di istituzione ginnica, non hanno saputo dire niente della guerra, a parte un paio di bizzarri cascami sentimentali. Il loro capo — il più stravagante di tutti loro, senza dubbio — in occasione della sua campagna d'Africa ha percosso la sua lira d'Orfeo con i pugni e con i piedi, si è dipinto macchie purpuree sulla camicia e sul volto, come un pagliaccio, e ha dato ordini, ha sbuffato e fatto varie porcherie con il sangue. Il crepitare dei fucili gli ha fatto ricordare solo il gracidare delle rane in amore.[36]

E Kosztolányi conclude che se c'è molta teatralità nella poesia di guerra di Marinetti, in quella di Kassák c'è invece, al di là delle pompe dei colori e della musicalità, un sentimento più intenso e consapevole della solidarietà umana, una serietà e un amore che pervade ogni verso. Per Marinetti il combattimento era *Peso + odore,* per Kassák è *Lacrime + Lacrime*, all'infinito.

[35] *Ibid.,* p. 12.

[36] Dezsö Kosztolányi, *Kassák Lajos,* in "Nyugat", l° giugno 1915, ora in *Írók, festök, tudósok* (Scrittori, pittori, studiosi), 2 voli., Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1958, vol. II., p. 34.

Già nella poesia di guerra di Kassák si delinea dunque la contrapposizione ideologica tra l'avanguardia ungherese e i futuristi italiani; mentre questi ultimi sono per la guerra, gli ungheresi, e Kassák innanzitutto, concepiscono la guerra come una sventura che si è abbattuta sull' umanità e a cui l'uomo deve reagire nel segno della fratellanza universale.

L'*Epopea nella maschera di Wagner* viene accolta con favore dalla critica più aperta; incoraggiato dal successo, Kassák decide di mettere in pratica un progetto a cui pensa da tempo: fondare una rivista che raccolga intorno a sé quelle correnti della vita culturale e artistica ungherese che non si identificano con nessuna delle tendenze maggioritarie. Poiché la poesia e l'arte devono diventare parte integrante della vita sociale, il titolo della rivista sarà "A tett" (L'azione). Viene chiesto a Dezsö Szabó di scrivere l'articolo di apertura e il 1° novembre 1915 esce così, in cinquecento copie, la prima rivista dell'avanguardia ungherese, un quaderno di una ventina di pagine introdotte da un articolo di Szabó: *Keresztelöre* (A battesimo). I collaboratori della rivista sono tutti giovani e quasi sconosciuti, e ciò la distingue dalle altre riviste budapestine e inoltre, osserverà Kassák in seguito, mentre il "Nyugat" cercava i suoi profeti in Baudelaire o Verlaine, o in genere nel simbolismo francese, "A tett" voleva guardare all'Europa contemporanea e non solo a "occidente", ma in ogni direzione. Il primo numero, diversamente da quanto accade nelle riviste dell'avanguardia europea, non contiene un programma artistico: l'articolo di Dezsö Szabó si limita a ribadire che l'estetismo è definitivamente morto e che "L'artista, lo scrittore, sarà operaio fra gli operai, combattente fra i combattenti".

Sullo stesso numero un intervento di Imre Vajda, l'"ideologo" del gruppo, precisa però le posizioni politiche dei giovani artisti: "A tett" è per la rivoluzione, per il superamento del sistema capitalistico e, in quanto socialisti, gli artisti dell'avanguardia sono contro la guerra e contro gli interessi che vi hanno coinvolto l'Ungheria.[37]

Un programma implicito è contenuto in una delle più belle poesie che Kassák abbia mai scritto, e che fu pubblicata sul terzo numero della rivista, *Mesteremberek* (Artigiani):

> Non siamo eruditi, né trasognati sacerdoti dalla bocca d'oro
> e neppure eroi che vanno in battaglia al suono di roboanti fanfare
> e che ora giacciono privi di sensi in fondo al mare, su monti assolati
> e colpiti dal fulmine, sparsi qua e là sui campi, qua e là nell'intero
> [mondo.

[37] Imre Vajda, *A szocialdentokracia a válaszúton* (La socialdemocrazia al bivio), in "A tett", 1, 1°' novembre 1915, pp. 15-17.

Sotto il firmamento blu le ore si bagnano adesso in un sangue
[vagabondo.
Ma noi siamo ormai lontani da tutto. Seduti in fondo ai bui
[casamenti:
silenziosi e immoti come la materia indistruttibile.
Ieri ancora piangevamo, e domani, domani forse il secolo ammirerà
[la nostra opera..
Sì! Perché dalle nostre dita tozze e brutte si desta una nuova forza,
e domani brinderemo sulle mura appena costruite.
Domani sulle rovine getteremo una vita fatta di asbesto, acciaio
[e formidabile granito
e basta con il decorativismo onirico! con il chiaro di luna!
[e con i *cafés chantants*!
Costruiremo possenti grattacieli e, per gioco, la copia della Torre
[Eiffel.
Ponti su piloni di basalto. Sulle piazze nuovi segnali di acciaio
[vibrante
e sui binari scoppiati lanceremo urlanti locomotive di fuoco,
perché mandino raggi e corrano come le vertiginose meteore
[del cielo.
Mescoleremo nuovi colori e tenderemo nuovi cavi sottomarini
e sedurremo le donne mature, senza compagno, perché la terra
[culli una nuova schiatta
e possano gioire i nuovi poeti che cantano davanti a noi il nuovo
[volto dei tempi nuovi:
A ROMA, PARIGI, MOSCA, BERLINO, LONDRA E BUDAPEST.[38]

Il programma di *Artigiani* esalta le forze costruttive della civiltà industriale, prende le distanze dall'estetismo, dai suoi "onirici decorativismi"; esso condivide con l'espressionismo tedesco l'affiato umanitario e l'identificazione dell'artista con il "costruttore del cosmo", del nuovo mondo, ma deriva dal futurismo l'entusiasmo per la tecnica e la polemica contro la tradizione che si condensano nelle immagini delle "locomotive di fuoco" e del "chiaro di luna". Futurista ci pare inoltre la vena erotica degli ultimi versi, anche se è temperata dal *pathos* della solidarietà, della fratellanza universale (costante nella storia dell'avanguardia ungherese), che si esprime nel verbo "cullare", *dajkál* (dalla parola *dajka*, nutrice, bália). L'accenno alla Torre Eiffel è poi una sorta di profetica allusione ai futuri sviluppi dell'avanguardia europea e ungherese: nel 1919 il progetto di Tatlin per il monumento alla Terza Internazionale sembra riecheggiare le proporzioni e la funzione della torre parigina.

[38] Lajos Kassák, *Mesieremberek,* in "A tett", 3, 1' dicembre 1915, p. 42.

Quasi che Kassák prevedesse, nel 1915, il cammino *costruttivista* che l'avanguardia ungherese avrebbe imboccato negli anni venti.[39]

In "A tett" tuttavia l'interesse per le arti visive è ancora modesto: sulla copertina (che rimane immutata per dodici numeri) figura un'incisione di un giovane scultore dell'Accademia di Budapest, Pál Pátzay, raffigurante un nudo maschile stilizzato e proteso nello spazio secondo moduli iconografici vicini all'espressionismo. La stessa ispirazione mostrano le incisioni (pubblicate rispettivamente sul secondo e sull'undicesimo numero) di Péter Debrovits e Béla Uitz: due *Deposizioni*, cariche, in quel momento, nel cuore della guerra, di un simbolico significato di protesta contro gli orrori del militarismo. Il tema del compianto funebre torna di frequente anche nei poeti di "A tett", come Aladár Kornját[40] e Mátyás György.[41] La ribellione degli artisti ungheresi si rivolge sia contro la concezione "impressionistica" del mondo, su cui si basava l'arte dell'epoca e che impediva la recezione del nuovo, sia contro la società che su quel modo di vedere si fonda. È quindi una polemica da un lato contro la "cecità" dei politici, dall'altro contro gli artisti (la cerchia del "Nyugat", ad esempio) ancora fedeli a una concezione estetistica, quasi "parnassiana" dell'arte. Il gruppo dell'avanguardia è disponibile ad accogliere i risultati di tutte le poetiche che considera affini al suo desiderio di novità: sulle pagine della rivista vengono pubblicate traduzioni da Apollinaire, Jules Romains, Georges Duhamel, Walt Withman, e questa poetica "eclettica" culmina nel sedicesimo numero che è programmaticamente "internazionale".

Basata su tale "eclettismo", ma fortemente ispirata alle suggestioni del futurismo italiano è la prosa di Kassák intitolata *Sotto il quadro di Carlo Carrà "I funerali dell'anarchico Galli"*.[42] Kassák aveva visto il qua-

[39] Cfr. l'interpretazione che dei *Mesteremberek dà* Júlia Szabó in A *magyar aktivirmus története* (Storia dell'attivismo ungherese), cit., p. 33.

[40] Aladár Komját (1891-1937), figlio di un funzionario delle tasse, nacque a Kassa e studiò a Fiume e Budapest. Abbandonati gli studi universitari nel 1914, trovò lavoro come impiegato in una fabbrica. Pubblicò i suoi primi versi sulla "Népszava". Dall'inizio del 1916 collabora ad "A tett" con poesie e traduzioni (da Marinetti, ad es.). I suoi versi si ispirano all'espressionismo "astratto" di August Stramm, ma risentono anche dell'influenza futurista, come in *Piac közepén* (In mezzo al mercato), *Kikötõ* (Porto), *Utca* (Strada), tutti del 1916 (ora in *Összegyüjtött müvei* [Opere complete], Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1957, pp. 90-95). Lo scoppio della rivoluzione russa fa nascere violente polemiche all'interno della cerchia di Kassák, il quale ritiene che gli artisti dell'avanguardia debbano appoggiare "dall'esterno" le forze rivoluzionarie, senza identificarsi con nessun movimento politico. Komját, insieme a Mátyás György e józsef Révai, abbandona il gruppo dell'avanguardia kassákiana. Di lì a poco entra nel partito comunista. A Vienna, nell'emigrazione, dirige insieme a Uitz la rivista "Egység" (cfr. sopra nota 28). Negli anni venti e trenta fu redattore della rivista dell'Internazionale Comunista "Imprektor". Morì a Parigi.

[41] Matyas György (1887-1944), comincia a pubblicare sul "Nyugat", poi entra nella cerchia di Kassák (dal terzo numero collabora a "A tett") in cui rimane fino al 1917 (cfr. nota precedente).

[42] Lajos Kassák, *Carlo Carrà "Arzarchista temetés" cimü képe alá*, in "A tett", 2, 15 novembre 1915, pp. 25-28.

dro di Carrà all'esposizione budapestina del 1913 e inoltre, come sappiamo dall'autobiografia, aveva preso parte allo sciopero generale del 23 maggio 1912, che culminò in una imponente dimostrazione di massa e in scontri con la polizia, che causarono alcuni morti. In un certo senso aveva quindi vissuto un'esperienza analoga a quella che presiede in Carrà all'idea del quadro. Quel che colpì Kassák nell'opera di Carrà fu la nuova capacità di organizzare nella composizione i vari strati del tempo e dello spazio per dare l'impressione del dinamismo, del movimento. Nella sua prosa Kassàk cerca di restituire ai movimenti della folla il loro carattere di espansione di una forza interiore, utilizzando una scrittura sincopata, i cui vari momenti si compongono in una sorta di cadenza visionaria:

> ... Lentamente, in file serrate, si avviò il corteo.
> A capo chino, come il gregge che fugge gemendo l'uragano, avanzarono dapprima a tentoni, sommessamente, senza dire una parola; ben presto dalla bocca di qualcuno uscì il primo suono e poi a uno a uno tutti sciolsero la voce.
> Con cadenza trascinata e molle parlavano di Lui e i loro cuori grati esibivano i molti, molti indimenticabili ricordi...
> Nelle vene sentivano la vita inquieta, ardente, qualcuno fece echeggiare il primo fiero, trascinante accordo e sulla sua scia si alzò dalle teste erte e tristi l'insolito canto...
> L'aria era piena di odori pesanti, soffocanti, i fucili crepitavano, affilate lame intinte nel rosso scintillavano al sole, a terra il sangue versato svaporava in grandi pozze scivolose...[43]

Il decimo numero di "A tett" contiene per la prima volta delle indicazioni programmatiche: Kassák riassume in dodici punti, tutti piuttosto brevi, gli assunti fondamentali della "nuova letteratura": essa deve collegarsi a ogni tendenza progressista nell'economia e nella politica, deve bandire ogni legame con le convenzioni tecniche e "ideali" della vecchia letteratura, non deve prestare giuramento di fedeltà a nessun "ismo", il suo intento è quello di spianare la strada alla "volontà che si libera", di cantar l'elogio delle forze creatrici, delle riforme, della rivoluzione.[44] Il terzo punto del programma prende le distanze dai futuristi italiani che "cantano l'apoteosi della guerra", ma di fatto Kassák e la sua cerchia continuano ad accogliere nella loro poetica molti temi futuristi, mettendo l'accento sulla loro potenziale componente "costruttiva"

[43] *Ibid.*
[44] Lajos Kassák, *Programm,* in "A rea", 10, 20 marzo 1916, pp. 153-155.

e umanitaria. Di rottura con il futurismo non si può comunque parlare, perché ancora sul quindicesimo numero della rivista viene pubblicata la marinettiana *Battaglia. Peso + odore*, nella traduzione di Aladar Komját[45] e sul numero successivo *Le case parlano* di Libero Altomare.[46]

La rivista aveva intanto destato polemiche negli ambienti letterari e culturali della capitale. Lo stesso "Nyugat" (che pure continuava a pubblicare opere di Kassák) riteneva estremistica la poetica di "A tett": la costante polemica che essa conduceva contro l'impressionismo finiva infatti per attaccare i fondamenti dell'estetica del gruppo del "Nyugat". Dal punto di vista politico poi le due riviste erano molto lontane: se condividevano il pacifismo (molti collaboratori del "Nyugat", che all'inizio avevano salutato lo scoppio della guerra con l'entusiasmo di quanti in Europa confidavano nella "guerra lampo", si erano poi convertiti abbastanza presto, nel corso del 1915, al pacifismo), erano però diverse le loro motivazioni ideologiche. Al "Nyugat" infatti facevano capo scrittori e intellettuali di convinzioni radicalborghesi, mentre "A tett" si poneva a sinistra della stessa socialdemocrazia. L'attacco contro la furia iconoclastica dell'avanguardia venne da Mihály Babits, che in un articolo, pubblicato sul "Nyugat" il 1° settembre 1916, cercò di sminuire la portata innovatrice di "A tett", mostrando come molti elementi della sua poetica fossero, in realtà, radicati nella tradizione letteraria (l'uso del verso libero, ad esempio).[47]

Se le obiezioni del "Nyugat" erano soprattutto di carattere estetico, quelle della stampa nazionalistica e conservatrice (come il "Budapest Hírlap" [Giornale di Budapest])[48] erano molto più violente e miravano a colpire le basi dell'ideologia politica del gruppo di Kassák, accusandolo di antipatriottismo. Il numero "internazionale" (il sedicesimo) dovette suonare come una provocazione ai conservatori e agli ambienti governativi: esso infatti non solo traduceva autori appartenenti a nazioni "nemiche", ma si apriva con un *Proclama al mondo* in cui Kassák additava come punto di riferimento alla cultura ungherese il pacifismo di Romain Rolland e di Karl Liebknecht.[49] Il numero fu colpito da ordine

[45] F. T. Marinetti, *Csata. Sály + szag,* in "A tett", 15, l° luglio 1916, pp. 251-253.

[46] L. Altomare, *A házak beszélnek,* in "A tett", 16, 1° agosto 1916, pp. 278-279.

[47] Mihaly Babits, *Ma, holnap és irodalom* (L'oggi, il domani e la letteratura), pubblicato sul "Nyugat" nel 1916, ora in Mihaly Babits, *Müvei Esszék, Tanulmányok* (Opere di M. B. Saggi, Studi), 2 voll. Szépirodalmi Könyviciadó, Budapest 1978, vol. I, pp. 434-449.

[48] In *Egy ember élete,* cit., vol. Il, p. 274, Kassák ricorda che sul "Budapest hírlap" gli scrittori di "A tett" venivano sistematicamente messi in ridicolo. Nella rubrica *Lettere di una madre* (scritta in realtà dal direttore del giornale, l'ultrareazionario Jenö Rákosi) una "madre ungherese" sosteneva che preferiva per i suoi figli la morte in campo di battaglia, piuttosto che l'esperienza allucinata del nuovo, propagandata dalla poesia dell'avanguardia. •

[49] Lajos Kassák, *Jelzés a világba,* in "A tett", 16, 1° agosto 1916, p. 277.

di sequestro e poco dopo l'uscita del diciassettesimo (il 20 settembre 1916) un decreto del ministero degli Interni proibiva definitivamente la pubblicazione della rivista.

*Il "*Ma*" in Ungheria* (*1916-19*)

Kassák fondò subito un'altra rivista, il cui primo numero uscì il 15 novembre 1916: il "Ma" (Oggi) che avrebbe avuto una storia molto più lunga di "A tett", di cui era per certi aspetti la continuazione, anche se, sin dall'inizio, presentava molti tratti nuovi.

Cresce nel "Ma", ad esempio, l'interesse per le arti visive, tanto che già sul primo numero Kassák interviene con un lungo articolo sul *Manifesto murale e la nuova pittura*:[50] nel manifesto murale la pittura può finalmente incontrarsi con le masse, con un pubblico enormemente più vasto che nel passato e in conseguenza di ciò essa si assume compiti e responsabilità nuovi. Lo sguardo con cui l'artista visivo si rivolge al mondo non può più essere "ingenuo e pieno di stupore" (com'era quello degli impressionisti), ma deve essere animato dalla forza di sintesi. La stessa polemica contro l'arte "analitica" Kassák la conduce nel saggio *Letteratura sintetica*,[51] che uscì sul secondo numero del "Ma" e in cui, a nome del movimento di avanguardia, egli prende le distanze dalla letteratura che descrive soltanto l'"esterno delle cose" (Kassák fa rientrare in questa tendenza alcuni dei migliori narratori della sua epoca, da Ferenc Molnár a Zoltan Ambrus a Margit Kaffka), e si proclama seguace della "letteratura sintetica", che cerca di penetrare l'essenza delle cose.

Le posizioni estetiche del "Ma" si avvicinano progressivamente a quelle dell'espressionismo tedesco, in particolare alla corrente dello "Sturm", alla quale l'accomuna l'idea che l'arte sia, per così dire, "aldisopra" della politica, che non debba mai farsi *strumento* della lotta politica, anche se — e in questo la posizione del "Ma" è diversa da quella dello "Sturm" — essa si trova *naturalmente* dalla parte delle forze rivoluzionarie. Neppure il "Ma" comunque si identifica con un "ismo" in particolare, conserva l'eclettismo che era stato proprio di "A tett" e attinge dalle varie correnti dell'avanguardia europea tutto ciò che gli pare confacente all'idea della nuova arte. Nel 1917 il "Ma" pubblica brani

[50] Lajos Kassák, *A plakat és zu új festészet,* in "Ma", 1, 1, 15 novembre 1916, pp. 2-4.
[51] Lajos Kassák, *Szintétikus irodalom,* in 'Ma", 1, 2, 15 dicembre 1916, pp. 18-21.

del saggio di Jacques Rivière sulla pittura cubista:[52] molti degli artisti visivi del "Ma" muovono del resto da esperienze cubiste, non prive però di influenze espressioniste. Riviere nel suo saggio parla di una nuova gerarchia della raffigurazione pittorica, non più definita dalla prospettiva, ma dall'intima gerarchia delle cose. Era un'interpretazione del cubismo che sembrava accordarsi con il principio espressionistico della "costruzione interiore", quindi risultava particolarmente consona alle ricerche degli artisti ungheresi.

La polemica espressionista contro l'esteriorità e l'appello all'intima gerarchia delle cose trovano un fertile terreno nella poetica degli ungheresi, che hanno assimilato la lezione futurista contro l'oggettività e contro ogni tradizione. La prima fase della carriera di molti pittori del "Ma" segue un percorso che è un tentativo di sintesi di espressionismo, cubismo e futurismo (così come in certe poesie di Kassák e Komját, dello stesso periodo, è difficile distinguere la componente futurista da quella espressionista): Sandor Bortnyik[53] (che svilupperà negli anni venti uno stile originale) ne è un esempio, con la *Locomotiva rossa* (1918) o le varie *Composizioni costruttive*, pubblicate sul "Ma" nel 1919. E János Máttis-Teutsch[54] è — come alcune grandi figure dell'avanguardia ungherese — influenzato dall'espressionismo, ma anche spesso vicino alle ricerche cubiste (nelle numerose incisioni su linoleum, pubblicate sulle copertine e nei fascicoli del "Ma").

Le componenti futuriste della sua poetica dettano ancora a Kassák una poesia come *Vásár és én* (il mercato e io):

> Su, su, su come un palo
> tu- tutururu- tu- tu-...
> Ampiezza. Colorito. Gibbosità.
> Smussato a martellate. Aguzzo. Tondo.
> Curvo. Dritto. Milioni di sezioni.
> Una macchia rossa dominante?
> e, nero: biancheggiante, bianco-grigio e giallo-smeraldo [...][55]

[52] J. Riviere, *A festészet mai követelményei* (Le esigenze odierne della pittura), in "Ma", II, 6, 15 aprile 1917, pp. 91-93 e II, 7, 15 maggio 1917, pp. 112-113.

[53] Sándor Bortnyik (1893-1977), dal 1913 studia con József Rippl-Rónai e Károly Kernstok. Dal 1917 collabora al "Ma". Emigra a Vienna dopo la controrivoluzione, nel 1919. Fino al 1922 resta legato al "Ma" e, con Kassák, crea *la képarchitektura* (architettura dell'immagine, una variante del costruttivismo). Dal 1922 al 1924 è a Weimar, e ha stretti legami con il Bauhaus. Nel 1925 torna a Budapest, dove dirige una scuola di disegno e grafica. Fu poi professore alla Scuola di Arti applicate e direttore dell'Accademia di Belle Arti.

[54] János Máttis-Teutsch (1884-1960), dal 1902 al 1905 studia all'Accademia di Monaco. Risalgono al 1915 i suoi primi acquerelli espressionisti; dal 1917 collabora al "Ma", che pubblica molte delle sue incisioni su linoleum. Dopo la caduta della Repubblica dei Consigli torna nella nana città di Brass6, che i nuovi confini assegnavano alla Romania. Nella seconda metà degli anni venti il suo linguaggio espressivo si fa geometrizzante. Negli anni trenta partecipa ai movimenti dell'avanguardia romena.

[55] L. Kassák, *Vásár és én,* in "Ma", II, 3, 15 gennaio 1917, p. 38.

Al futurismo italiano poi, il "Ma" continua a dedicare spazio sulle sue pagine: accanto a poesie di Stramm, Goll, Rubiner, compaiono ancora, nel 1918, versi di Altomare e Buzzi[56] e sulle copertine della rivista, spesso dedicate a Máttis-Teutsch e a Bortnyik, troviamo — insieme a Franz Marc e Max Pechstein — anche Boccioni con *l'Espansione spiralica di muscoli in movimento*.[57]

Ma l'evoluzione delle vicende della guerra e della politica interna ungherese rendeva sempre più difficile a Kassák e al suo gruppo il restar fedeli al loro assunto della "sovranità" dell'arte rispetto alla politica. Con la disgregazione dell'impero e la nascita della Repubblica ungherese (16 novembre 1918) le forze dell'estrema sinistra si riorganizzano, anche grazie alla libertà di cui godono, per la prima volta dopo tanti anni, sotto il governo del Consiglio Nazionale. Kassák nel *Proclama per l'arte*[58] pubblicato nel numero speciale del "Ma" uscito nel novembre 1918, ripercorre il cammino compiuto dall'avanguardia ungherese, ricorda il suo pacifismo della prima ora, il suo impegno nella lotta contro la tradizione, per il nuovo, il progresso. Ora che la situazione politica consente di sperare in una società più giusta, il "Ma" rivendica all'arte il compito di creare la nuova morale, l'uomo nuovo. La politica è solo un *mezzo,* l'arte è il terreno in cui devono germogliare le istanze di liberazione. L'intervento di Kassák aveva il preciso scopo di prendere le distanze dalle posizioni di quegli intellettuali, scrittori e artisti che si erano iscritti al partito comunista (nato nel novembre) e che ritenevano di dover subordinare la prassi artistica alle considerazioni tattiche della politica. Anche dal gruppo del "Ma" vi furono alcune defezioni di artisti fedeli all'idea dell'arte di partito" (come il poeta Aladár Komját e altre figure di minor rilievo).

Il governo democratico repubblicano ebbe comunque vita breve: il paese, devastato dalla guerra, era ingovernabile, alle frontiere premevano gli eserciti stranieri. Il *21* marzo 1919 il presidente del Consiglio Nazionale, Mihály Károly, si dimise e il potere passò nelle mani dei socialdemocratici, che dovettero ricorrere alla collaborazione dei comunisti. Questi ultimi infatti avevano in breve tempo acquistato una notevole forza organizzativa e un certo peso politico, reclutando iscritti e simpa-

[56] Cfr. "Ma", III, 12, 20 dicembre 1918, pp. 148-149.

[57] Cfr. "Ma", III, 5, 1° maggio 1918, p. 53. Si tratta di un'opera di Boccioni che, com'è noto, è particolarmente vicina all'espressionismo.

[58] L. Kassák, *Kiáltvány a művészetért,* in "/Via", 1918, 1° numero speciale. I "numeri speciali" non avevano il formato di un grosso quaderno, come i numeri ordinari, ma quello di una pagina di giornale ed erano composti, in genere, da un solo foglio. Non recano data, ma poiché il primo numero era stato annunciato sul "Ma" del 20 novembre, è presumibile che sia uscito nei giorni immediatamente successivi.

tizzanti fra gli intellettuali, la sinistra operaia socialdemocratica e i numerosi ex prigionieri di guerra del fronte russo (che in molti casi si erano politicizzati partecipando alla rivoluzione d'ottobre).[59] Nasceva così la Repubblica ungherese dei Consigli, che riscosse all'inizio (almeno nella capitale) i consensi di una gran parte dell'opinione pubblica e degli intellettuali, anche non marxisti, in quanto sembrava l'unica soluzione istituzionale atta a creare un clima di solidarietà nazionale in grado di scongiurare la rovina totale dell'Ungheria "storica".[60]

In molti casi l'adesione degli intellettuali alla Repubblica sovietica nasceva da una situazione di confusione ideologica: lo attesta, in modo clamoroso, l'entusiastico inno che, fra i primi, Dezsõ Szabó, dedicò al nuovo regime con il saggio *Per l'uomo totale*.[61] Szabó saluta la vittoria del socialismo, che ha sconfitto il sistema fondato sulla libera concorrenza e instaurerà una nuova comunità "organica"; ma egli interpreta tale vittoria come una sorta di rivalsa della *razza* ungherese — "per natura" estranea al capitalismo, in quanto portatrice di una civiltà agraria e nobiliare — su quegli elementi "spuri" (cioè la borghesia ebraica assimilata) che si erano insediati all'interno di essa e ne avevano corrotto la forza originaria. Il nuovo sistema sociale, secondo Szabó, permetterà, alla razza magiara di riaffermarsi e di riconquistare il suo posto nel concerto dei popoli europei. È sintomatico del clima di confusione ideologica del momento il fatto che le idee di Szabó (esposte per la verità in modo assai farraginoso ed enfatico) — che costituiscono in Ungheria il più vistoso sviluppo in senso reazionario di temi e ideali attinti dal bagaglio ideologico dell'avanguardia europea, in gran parte dal futurismo, di cui egli fu, come si è visto, uno dei primi propagandisti — non suscitassero protesta alcuna nell'ambito dell'estrema sinistra, in cui pretendevano di collocarsi. All'intervento di Szabó reagirono invece immediatamente e con grande fermezza gli intellettuali della rivista liberale e radicale "Huszadik Század", che segnalarono i pericolosi prodromi di razzismo contenuti nell'immagine pseudoutopica dell'uomo totale".[62]

[59] Lo stesso Béla Kun (1886-1939), che fu il capo politico della Repubblica dei Consigli, era un ex prigioniero di guerra del fronte russo, che aveva cornbattutto nel 1917 a fianco dei bolscevichi ed era stato un collaboratore di Lenin. Nel novembre del 1918 fondò a Budapest il partito comunista ungherese. Dopo la caduta della Repubblica emigrò in Unione Sovietica e, come molti uomini politici e intellettuali europei, cadde vittima delle epurazioni staliniste.

[60] Per Ungheria "storica" si intende la *grande Ungheria,* che comprendeva ampie regioni oggi romene, jugoslave e slovacche, in cui gli ungheresi erano una minoranza, ma che l'opinione pubblica magiara, quasi senza eccezione, considerava parte integrante del territorio nazionale. Il Trattato di pace del Trianon (1920) inflisse un duro colpo alla coscienza nazionale ungherese, privando il paese dei due terzi del territorio d'anteguerra.

[61] Il saggio di Szabó (*Az egész emberért*) fu pubblicato sul "Nyugat" il 1° aprile 1919 (pp. 452-458), dopo alcuni anni che Io scrittore aveva cessato la collaborazione alla rivista,

[62] Cfr. l'articolo di Róbert Braun pubblicato su "Huszadik Század" nell'aprile del 1919 e, per tutta la questione, *Mindenki ujakra készül* (Tutti si preparano al nuovo), a cura di József Farkas, 4 voli., Akadémiai Kiadó, Budapest 1967, vol. IV, pp. 925-927.

Di tutt'altro genere è la risposta del "Ma" all'instaurazione della Repubblica dei Consigli: il 15 aprile Kassák pubblica sulla rivista il testo di una conferenza da lui tenuta il 20 febbraio, *Attivismo*.[63] In essa, per la prima volta dopo quattro anni dalla sua nascita, l'avanguardia ungherese si dà una definizione precisa, si schiera dalla parte di un "ismo". Kassák delinea una presa di posizione estetica che è anche politica: l'attivismo si nutre delle energie delle masse rivoluzionarie, è l'arte del futuro, ma al tempo stesso contribuisce a sviluppare e a rendere consapevoli quelle energie. La rivoluzione sul piano delle istituzioni è solo il primo passo verso l'uomo nuovo:

> La rivoluzione dei partiti non è ancora la rivoluzione del desiderio della grande vita universale. I partiti, anche quelli che vogliono il massimo, hanno degli interessi di potere, e quando questi interessi saranno raggiunti, essi, come sulla base di una soddisfazione borghese, vorranno garantire le conquiste della rivoluzione e tale ricerca di equilibrio, per approfittare dei risultati, significa la fine della vita dei partiti.
>
> La fine di quella vita che comincia con la ribellione dei rivoluzionari contro la dittatura e muore con la creazione della dittatura contro la rivoluzione.
>
> Il valore della vita risiede — al di là della rivoluzione speculativa dei partiti — nell'infinità della rivoluzione dell'esistenza.
>
> Questa rivoluzione è Ia rivoluzione della vita che diventa cosciente di sé e lotta — al di là delle lotte economiche e politiche — perché l'uomo possa ritrovare se stesso. [...]
>
> Non basta lottare per liberare il corpo dal giogo, si deve dare il via al tempo stesso alla lotta per liberare l'anima altrettanto oppressa dal giogo...[64]

Con l'articolo *Attivismo* Kassák e il suo gruppo imboccavano un cammino che si discostava molto da quello intrapreso da altri intellettuali e artisti ungheresi simpatizzanti per il comunismo, come Béla Uitz, ad esempio, che in un articolo pubblicato sul "Vörös Újság" (Giornale rosso)[65] aveva proclamato la necessità che l'arte si sottomettesse alla dittatura del proletariato. E la posizione di Kassák era inoltre lontana da

[63] L. Kass:ak, *Aktivizmus,* in "Ma", IV, 4, 15 aprile 1919, pp. 46-51. Certamente Kassak, nel dare un nome al suo movimento, aveva presenti le teorie del gruppo deLP"Aktion", di figure come Kurt Hiller, Franz Pfemfert, Ludwig Rubiner, e il loro impegno a fianco della sinistra spartachista, ma l'attivismo ungherese non può comunque considerarsi una variante di quello tedesco dell"Aktion" innanzitutto perché rifiuta di identificare le sue posizioni con quelle di qualsivoglia formazione politica e poi per gli stretti legami teorici con lo "Sturm" e con il futurismo.

[64] L. Kassák, *Aktivizmus,* cit., p. 49.

[65] Cfr. Béla Uitz, *Diktatúra kell!* (La dittatura è necessaria!), in "Vörös Újság", 10 aprile 1919.

quella dei capi politici della Repubblica sovietica, che nella maggior parte dei casi erano (come György Lukács, vicecommissario all'Istruzione pubblica) molto legati alla cultura tradizionale e propensi a credere che il compito delle istituzioni socialiste dovesse consistere nel trasmettere al proletariato quella cultura e non nel divulgare le ricerche iconoclasticamente innovatrici dell'avanguardia. La polemica contro la tradizione, contro il giogo della cultura del passato, che risuona nelle pagine del saggio di Kassák era certo uno dei temi che "l'attivismo" aveva assimilato dal futurismo italiano, adattandolo al contesto politico particolare dell'Ungheria e che contribuì ad accrescere le divergenze ideologiche fra la dirigenza politica della Repubblica e l'avanguardia.

Ancor meno simpatia per la poetica e il linguaggio dell'avanguardia nutrivano i socialdemocratici che, attraverso i loro organi di stampa, condussero una violenta campagna contro Kassák e la sua cerchia, accusandoli di praticare — dietro le parole d'ordine socialiste — un'arte decisamente impopolare.[66] Gli attacchi dei socialdemocratici di fatto miravano a colpire i comunisti e il loro grande peso nella gestione della politica culturale della Repubblica sovietica: attaccando l'avanguardia essi intendevano mettere in difficoltà i dirigenti comunisti, che lasciavano troppa libertà alla sperimentazione artistica corruttrice del gusto delle masse.

La Repubblica però doveva affrontare problemi molto più gravi che non il dibattito sull'arte rivoluzionaria o di partito: la situazione ai confini era sempre minacciosa e la crisi economica travagliava il paese; era necessaria la massima coesione tra le forze politiche. Forse anche in considerazione di ciò, si cominciò a ridurre lo spazio di discussione per quelle correnti che non si identificavano completamente con le linee della politica ufficiale: il 13 giugno, in occasione del Congresso nazionale del partito comunista, Béla Kun affermava che la nuova cultura sarebbe nata dal proletariato e che la cultura proletaria non poteva essere certamente quella del "Ma", "prodotto della decadenza borghese".[67]

Kassák rispose all'attacco con la *Lettera a Béla Kun in nome dell'arte*, che fu distribuita a mo' di volantino in migliaia di copie (e poi pub-

[66] Cfr. l'articolo di Pál Kéri, pubblicato sul giornale socialdemocratico "Az ember" (L'uomo) il 15 aprile 1919, intitolato Mácza (János Mácza era uno dei più importanti collaboratori del "Ma"), violento atto di accusa contro gli artisti dell'avanguardia e anche contro la "nostalgia isterica" che spingeva personaggi dell'altà borghesia, come György Lukács, verso il comunismo rivoluzionario. Lukács rispose sul "Vörös Ujság" il 18 aprile 1919 con *Fehvilágositásul* (A mo' di chiarimento), in cui prendeva le distanze dall'avanguardia, precisando che il governo rivoluzionario non appoggiava ufficialmente nessuna corrente artistica e si prefiggeva l'unico scopo di far giungere al proletariato l'"arte più pura ed elevata".

[67] Cfr. *Részlet Kun Béla válaszából az országos pártgyülés második napján* (Stralcio della replica di Béla Kun nel secondo giorno del congresso nazionale del partito), in "Vörös Ujság", 14 giugno 1919.

blicata sul "Ma"): in essa egli fa la storia del movimento di avanguardia, dimostrando come suo passato antimilitarista e il suo costante appoggio alle forze rivoluzionarie, smentissero ogni sospetto di "decadenza borghese". I fini dell'arte, ribadisce però ancora una volta Kassák, sono più ampi di quelli della lotta politica, a cui essa non può subordinarsi..[68]

Il "Ma", come molte altre riviste "borghesi", dovette cessare le pubblicazioni a causa della scarsità di carta e la *Lettera* di Kassák segna la fine di un'epoca: i giorni della Repubblica Sovietica erano contati; il 1° agosto il Consiglio rivoluzionario si dimetteva e le forze della restaurazione, guidate dall'ammiraglio Horthy, prendevano il potere.

L'avanguardia ungherese nell'emigrazione (1919-25)

La fine della Repubblica dei Consigli segnò l'inizio di una vera e propria diaspora di intellettuali e artisti che avevano collaborato — spesso senza condividerne fino in fondo gli assunti ideologici — con le istituzioni culturali del regime rivoluzionario, e contro i quali la restaurazione avrebbe certamente infierito (come fece contro i molti che restarono in patria). Il gruppo di Kassák emigrò a Vienna, sede in breve tempo di una numerosa colonia di ungheresi fiduciosi di poter tornare presto a Budapest. Ma i tempi dell'esilio sarebbero stati molto lunghi: la sconfitta della Repubblica dei Consigli segnò una cesura nella storia della cultura ungherese, anche perché venne a coincidere con una soluzione della continuità storica grave come la disgregazione dell'impero e la perdita, da parte dei magiari, del loro ruolo di nazione dominante a est del fiume Leitha. Nel solo ambito dell'avanguardia l'Ungheria si vide privata per anni di figure come Kassák, Bortnyik, Moholy Nagy, László Péri, che negli anni venti lavorarono a Vienna, Berlino o Weimar.

A Vienna gli attivisti restano fedeli al programma dell'uomo nuovo", sviluppato negli anni di lavoro in Ungheria, ma a poco a poco si approfondiscono le divergenze ideologiche e alcuni collaboratori importanti lasciano, il "Ma" e si avvicinano alle posizioni della Terza Internazionale e del "Proletkult". Gli artisti ungheresi a Vienna non hanno più gli antichi legami che in patria li univano alle forze che lottavano per il rinnovamento politico della società, in compenso ampliano i loro rapporti internazionali con l'avanguardia europea, che ora si articola in due grandi centri concentrici, il più ampio dei quali tocca Berlino, Mosca, Weimar, Hannover, Anversa, Parigi, Lione, Milano e Roma, mentre il

[68] L. Kassák, *Levél Kun Bélához a müvészet nevében,* in "Ma", IV, 7, 15 giugno 1919, pp. 146-148.

più piccolo comprende Zagabria, Novi Sad, Belgrado, Kassa, Pozsony (Bratislava), Briinn, Kolozsvar (Cluj), Arad (Oradea), Bucarest, Varsavia e Praga.[69]

Sempre a Vienna essi approfondiscono i loro legami con "De Stijl" e con l'avanguardia russa,[70] che influiscono profondamente sulla loro poetica, aperta anche alle suggestioni del Dada berlinese (conosciuto soprattutto grazie alla mediazione di László Moholy Nagy), che aveva un'importante componente futurista[71] e riusciva quindi particolarmente congeniale alle radici culturali di molti artisti ungheresi. All'inizio degli anni venti Kassák comincia a dedicarsi alla pittura (le sue prime composizioni astratte risalgono al 1921, anno in cui il "Ma", da rivista politico-artistica, diventa soprattutto una rivista di arti visive). Nel periodo viennese comincia a collaborare al "Ma" un grande critico come Ernõ Kállai, che contribuisce a orientare il gusto della rivista nella direzione del cubismo dinamico di Léger,[72] dell'obiettivismo del Dada (praticato da Moholy e Bortnyik). È sulla base di questo complesso di influenze che Kassák crea nel 1922 la *képarchitektura*:

> La scienza applicata torna utile alla reazione e l'arte nell'architettura è giunta senza residui a se stessa, e quindi all'essenza del mondo.
>
> Oggi ormai vediamo chiaramente che l'arte è Arte, né più, né meno.
>
> E non conformemente agli interessi di classi o partiti tendenziosi, ma è essa stessa pura tendenza alla vita.
>
> Fra le creazioni artistiche che sono state eseguite fino a oggi soltanto l'architettura dimostra questa tendenza alla vita.
>
> Così l'architettura dell'immagine non è colei che evoca il dio possente, l'orribile guerra, o l'amore idillico, ma è una forza che dimostra se stessa..[73]

[69] Cfr. Júlia Szabò, *A magyar aktivizmus müvészete,* cit., pp. 86-91.

[70] Nel 1921 Béla Uitz trascorre sei mesi a Mosca, e di lì manda fotografie e materiale informativo a Kassák. Gli ungheresi "scoprono" il costruttivismo e il suprematismo (cfr. Krisztina Passuth, *Magyar müvészek az európai avantgarde-ban 1919-25,* cit., pp. 93-94). Il costruttivismo pare loro la realizzazione dell'arte rivoluzionaria, che trasforma il modo di vedere tradizionale.

[71] Cfr. Maurizio Calvesi, Il *Mutismo e le avanguardie, in Le due avanguardie,* 2 voli., Laterza, Roma-Bari 1971, voi. I, pp. 130-169.

[72] Ernõ Kállai (1890-1954), storico dell'arte, insegnò al Bauhaus. Cfr. Krisztina Passuth, *Magyar müvészek..., cit.,* pp. 86-91. Di Kallai è importante soprattutto l'articolo pubblicato sul "Ma", VII, 2, I° gennaio 1922, pp. 26-32: *A kubamits és a Jövendö müvészet (Il* cubismo e l'arte del futuro).

[73] L. Kassák, *Képartchitektura,* in "Ma", VII, 4, 15 marzo 1922, p. 53. Una versione più breve dello scritto sulla *képartchitektura* uscì anche in tedesco sul 1° numero dell'ottavo anno del "Ma" (che inaugura il nuovo formato della rivista), il 15 ottobre 1920, e a essa fanno seguito tre riproduzioni di "architetture di immagini" kassákiane. Nel testo tedesco, intitolato *Bildarabitektur,* Kassák dice: "L'arte dell'uomo d'oggi è l'arte dinamica... Questa fase dell'arte fu avviata dal futurismo come percezione della vita, trovò la sua continuazione, con più profonde esigenze estetiche, nel suprematismo e sopravvisse da ultimo come forza aggressiva di attacco, anzi avida di conquista, nel Proun".

L'"architettura dell'immagine" sviluppa concetti già presenti nel cubismo, a cui si aggiunge però una vena dinamica, che proviene dall'influenza del futurismo e del Dada. È la ricerca di un nuovo ordine spirituale nel segno dell'equilibrio, della statica architettonica. Nella *képarchitektura* si perde molto dello slancio utopico che aveva caratterizzato le ricerche dell'avanguardia ungherese in patria e infatti coloro che, come Béla Uitz e Sándor Barta,[74] erano ancora convinti della necessità di trovare un legame più stretto fra arte e lotta politica, lasciano il "Ma" in quello stesso anno e fondano altre riviste.[75]

Il "Ma" conserva fino all'ultimo il sottotitolo di "rivista attivista", tuttavia il periodo dell'attivismo vero e proprio si conclude nel 1921, l'anno in cui gli artisti ungheresi si avvicinano alle ricerche dei suprematisti e dei costruttivisti russi (a Malevič e a El Lissitskij) e a quelle del Dada berlinese. Kassák in questa nuova fase della sua evoluzione si dedica soprattutto ai *collages* e alla poesia visiva (una delle più belle è pubblicata sul "Ma" il 1° gennaio 1922: *Sera sotto gli alberi*),[76] anche se immutato è il suo atteggiamento di apertura ai contributi di tutta l'avanguardia europea contemporanea. Il "Ma" pubblica infatti il 21 giugno 1921 la traduzione del manifesto del "Tattilismo", in cui il fondatore del futurismo italiano, nel tentativo di tracciare le linee generali di una comunicazione interumana fondata sui sensi, risulta stranamente vicino all'utopismo degli artisti ungheresi.[77] È nel 1922 che il "Ma" raggiunge il vertice della sua evoluzione ed è in quell'anno che l'avanguardia ungherese tenta un audace bilancio delle varie fasi che essa, insieme all'avanguardia europea, ha attraversato, con l'antologia *Il libro dei nuovi artisti*,[78] realizzata da Kassák e Moholy-Nagy. Il libro è un disegno storico,

[74] Sándor Sarta (1897-1938), di umili origini, budapestino, entra molto presto nella cerchia di Kassák come poeta, autore di versi liberi di ispirazione futurista ed espressionista (tra le poesie futuriste una delle più belle è *Épülő ház* [Casa in costruzione], pubblicata sul "Ma", III, 2, 1° febbraio 1917, p. 25). Nell'emigrazione collabora al "Ma" fino al 1922; è sua la prima poesia visiva pubblicata dalla rivista (VI, 3, 1° gennaio 1921, pp. 22-23): *Manifeszium,* in un numero quasi tutto dedicato a Kurt Schwitters. Abbandonato il "Ma", fonda nel 1922 "Akasztott ember" (L'impiccato) e nel 1924 "k" (Il cuneo), avvicinandosi a poco a poco alle posizioni della Terza Internazionale. Nel 1924 entra nel partito comunista e la sua rivista si fonde con quella di Komjat, "Egység". Nel 1925 si stabilisce in URSS. Viene giustiziato sulla base di accuse infondate.

[75] Su Uitz cfr. sopra la nota 28 al paragrafo: Il *futurismo italiano e la nascita dell'avanguardia ungherese.* Kassák ribadì le sue posizioni e la sua convinzione dell'autonomia dell'arte (criticando la se. cessione dal "Ma" degli artisti "proletari") in un importante articolo, pubblicato l'8 agosto 1922 sul "Ma": *Válasz sokfelé és álláspont* (Replica in diverse direzioni e linea di condotta), trad. it. di Antonio Sirena in *Almanacco Dada,* a cura di Arturo Schwarz, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 420-425.

[76] L. Kassák, *Este a fák alatt,* in "Ma", VII, 2, 1° gennaio 1922, pp. 18-19, trad. it. di Antonio Sirena, in *Almanacco Dada,* cit., pp. 416-417.

[77] Cfr. Luciano De Maria, *Marinettà costruttore,* in "Nuovi Argomenti", numero speciale, 17 aprile 1986, p. 16.

[78] L. Kassàk, L. Moholy-Nagy, *Új művészek könyve,* Verlag Julius Fischer, Vienna 1922; del libro uscì anche un'edizione in tedesco e una in inglese. Le edizioni Europa e Corvina di Budapest hanno pubblicato nel 1977 un *reprint* dell'edizione ungherese, con un'importante nota di Eva Körner.

per immagini, del cammino percorso dall'avanguardia: dopo una breve introduzione di Kassák, sono i futuristi italiani (Boccioni e Russolo) che inaugurano la nuova arte, seguiti dagli espressionisti (Kandinsky, Arp, Chagall), dai cubisti (Picasso, Braque). Al culmine dell'evoluzione stanno secondo Kassák e Moholy, i costruttivisti russi, Viking Eggeling, Hans Richter e la *képarchitektura* ungherese.

Nell'introduzione Kassák caratterizza l'apporto che i vari movimenti hanno recato allo sviluppo dell'arte nuova; la funzione del futurismo italiano è stata liberatrice, esso è stato però "... la non dirozzata liberazione dal giogo dell'estetica classica di quelle forze che erano ancora prive di orientamento. E innanzitutto azione dei muscoli e dei tendini... E slancio senza direzione".[79]

Il costruttivismo, di cui l'architettura dell'immagine" è una originale variante, è il punto di arrivo del cammino che l'avanguardia ungherese inizia nel segno del futurismo: esso dà infine una direzione precisa alle forze che il futurismo aveva liberato.

Dopo il *Libro dei nuovi artisti* il "Ma" inizia la sua parabola discendente: dal 15 ottobre 1922 fino all'ultimo numero (15 giugno 1925) esce in un nuovo formato, molto più bello del precedente, ma la sua forza di attrazione sugli stessi artisti ungheresi è minore, alcuni di essi lavorano al Bauhaus (lo stesso Moholy, Bortnyik, Breuer, Forbát, Molnár). Il "Ma" esce molto più raramente, spesso con numeri doppi, e tuttavia riesce a tenere vivi i contatti con l'avanguardia straniera, pubblicando spesso articoli in tedesco, francese e anche in italiano. Uno dei numeri più belli dell'ultimo periodo è dedicato alla musica e al teatro e pubblica, in lingua originale, lo scritto di Marinetti *Teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro Tattile*[80] seguito da un breve articolo di Hervarth Walden, *Das Theater als künstlecische Plänomen, da Die Merz-Bühne* di Kurt Schwitters e da *Scène dinamique futuriste* di Enrico Prampolini. L'idea che accomuna i vari interventi viene enunciata nell'articolo introduttivo di Kassák *Uber neue Theaterkunst*: è la ricerca di un teatro antipsicologico, che non sia illustrazione di valori morali, letterari, pittorici e diventi invece il punto di convergenza del gioco astratto delle forze.[81]

Anche nell'ultimo periodo della sua storia il "Ma" trova nel futurismo italiano dei punti di contatto con le proprie ricerche; del resto è a Marinetti che Kassák dedica un importante articolo ancora il 15 gen-

[79] L. Kassák, L. Moboly-Nagy, *Új művészek könyve,* cit.

[80] In "Ma", Musik und Theater Nummer, 15 settembre 1924.

[81] Era quanto suggeriva Prampolini nel suo scritto, che proponeva di sostituire alle scenografie tradizionali delle "architetture elettromeccaniche".

vaio 1925, sul numero che celebra il "giubileo" della rivista, il decimo anno di pubblicazione. Kassák osserva che l'arte si trova in tensione fra i due poli estremi, costruzione e distruzione, e che il rapporto che essa ha con ciascuno di essi è ciò che la qualifica. Senza dubbio, prosegue Kassák "F. T. Marinetti, l'italiano, il futurista, l'artista, è uno dei più ragguardevoli rappresentanti della nostra epoca. Il primo sintomo dell'attuale periodo rivoluzionario fu l'entrata in scena dei futuristi italiani".[82]

L'articolo prosegue ricordando il valore di dirompente novità che avevano avuto le parole d'ordine dei manifesti futuristi; poi però Marinetti, l'instancabile avversario dei romantici, era diventato, osserva Kassák, a sua volta un "romantico" del futuro e non aveva saputo coordinare le conquiste del suo movimento in un nuovo organismo. Molte delle nuove tendenze dell'arte hanno iniziato il loro cammino prendendo le mosse dal futurismo, ma esse sono ormai consapevoli di possedere fini propri, che consistono nel *creare*, nel praticare la libera arte dell'uomo costruttivo.

Il "Ma" stava per terminare la sua storia (al numero del giubileo fece seguito soltanto un altro numero, dedicato alle nuove tendenze dell'arte in Slesia), ed è significativo che esso si concludesse con questo bilancio, tratto da Kassák, sull'influenza del futurismo sull'avanguardia europea e ungherese. Kassák sarebbe tornato in patria di lì a poco (nell'ottobre del 1926) e possiamo osservare che un'eco, flebile, delle componenti futuriste della sua poetica si prolunga nella sua attività successiva, che lo vede diventare *designer* di pubblicità, di manifesti, di grafica. Attività che, a partire dagli anni trenta, è in Kassák marginale, giacché egli resta sino alla fine un pittore e soprattutto poeta e scrittore. E come scrittore che crea, nei tardi anni venti, forse la sua opera più bella, l'autobiografia degli anni giovanili, *Vita di un uomo*, che sviluppa in lunghi capitoli di una scrittura essenziale e nervosa il bilancio abbozzato nello scritto su Marinetti: nell'uno e nell'altra Kassák ci restituisce lo spirito e l'atmosfera di un'intera generazione, di una stagione della cultura ungherese che appartiene alla coscienza europea.

[82] L. Kassák, *F. T. Marinetti,* in "Ma", Jubéliumi szám (Numero del giubileo), 15 gennaio 1925.

Bibliografia

Fonti primarie

"A tett" (L'azione), con scritti di L. Altomare, M. György, L. Kassák, A. Komját, F. T. Marinetti, D. Szabó, I. Vayda, B. Uitz.
"Az ember" (L'uomo), con scritti di P. Kéri.
"Egység" (Unità), con scritti di A. Komjàt, B. Uitz.
"Huszadik Század" (Ventesimo secolo), con scritti di R. Braun, O. Jászi, D. Szabó.
"Ma" (Oggi), con scritti di S. Barta, P. Buzzi, E. Kàllai, L. Kassák, J. Riviere, B. Uitz.
"Nyugat" (Occidente), con scritti di M. Babits, B. Balàzs, G. Lukács, D. Szabó.
"Wörös Újság" (Giornale rosso), con scritti di B. Kun, G. Lukács, B. Uitz.

Babits M., *Müvei. Esszék, Tanulmányok* (Opere di M. B., Saggi, studi), 2 voll., Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1978.
Kassák L., *Az izmusok története* (Storia degli "ismi"), Magyetõ, Budapest 1972.
Kassák L., *Egy ember élete* (Vita di un uomo), rieri. 2 voll. Magvetõ, Budapest 1983.
Kassák L., *Összes versei* (Tutte le poesie), a cura di K. Kassàk, 2 voli., Magyetõ, Budapest 1970.
Kassák L., Moholy-Nagy L., *Új müvészek könyve* (Il libro dei nuovi artisti), Verlag Julius Fischer, Vienna 1922.
Komját A., *Összegyüjtött müvei* (Opere complete), Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1957.
Kosztolanyi D., *frók, festõk, tudósok* (Scrittori, pittori, studiosi), 2 voli, Szépirodalmi, Könyvkiadó, Budapest 1958.
Lukúcs G., *Cultura estetica;* trad. it. M. D'Alessandro, Newton Compton, Roma 1977.

Fonti secondarie

Almanacco Dada, a cura di A. Schwarz, Feltrinelli, Milano 1976.
Bori I., *A Szecesszióról a Dadáig* (Dalla Secessione al Dada), Symposion, Novi Sad 1969.
Calvesi M., Il *futurismo e le avanguardie,* in *Le due avanguardie,* 2 voli., Laterza, Roma-Bari 1971.
De Maria L., *Marinetti costruttore,* in "Nuovi Argomenti", numero speciale, 17 aprile 1986.
Karádi É., Vezér E., *A Vasdrnapi Kor* (Il circolo della domenica), Gondolat, Budapest 1980.
Miéville H. L., *La pensée de Maurice Barrès,* Editions de la Nouvelle Revue Critique, Parigi 1934.

Mindenki ujakra készül (Tutti si preparano al nuovo), a cura di J. Farkas, 4 volt, Akadémiai Kiadó, Budapest 1967.

Nagy P., *Szabó Dezsõ,* Akadémiai Kiadó, Budapest 1979.

Passuth K., *Magyar müvészek az európai avantgarde-ban* (Artisti ungheresi nell'avanguardia europea), Corvina, Budapest 1974.

Passuth K., *A Nyolcak festészete* (La pittura degli Otto), Corvina, Budapest 1967.

Szabó J., *A magyar aktivizmus története* (Storia dell'attivismo ungherese), Corvina, Budapest 1981.

I contatti politico-culturali tra futuristi italiani e Russia

Cesare G. De Michelis

Mi piace affrontare il nostro tema leggendo (in una traballante versione prosastica) questa poesia negletta — e non del tutto a torto — di Konstantin Olimpov (K. K. Fofanov, 1889-1940):

LA LETTERA MARINETT1

Io-l'Alfabeto, le mie *poeze*-lettere.
Anche la gente-mie lettere
(*K. Olimpov*)

Le cervella del cranio — strade di città.
Le idee — *tramways* con pubblico — fantasie —
corrono su rotaie di nervi serpeggianti
verso **il** quotidianismo combustibile del *kinemò* della vita.

L'occhio — scavacielo dell'essere
dell'universo ha acceso di ritmo del
pensiero elettrico
il trionfo!

Orecchio veggente, suona un'espansiva campana a stormo!
Muovetevi a mo' di canto, labbra magnetiche
nella ruota delle zampe d'un trottatore sull'asfalto:

Hop, hop, al galoppo con zoccolo cloppettante,
applaudisci con lo scalpitio: zoccoli, fate clop-
clop, tutt'insieme, tutt'insieme!

È opera d'un futurista minore (ma poi non tanto: in fin dei conti, Olimpov era stato con Igor' Severjanin il fondatore del primo movimento d'avanguardia russo che si richiamasse esplicitamente al movimento marinettiano: *l'ego futurismo*), e venne scritta il 1° febbraio 1914, il giorno stesso dell'arrivo di F. T. Marinetti a Pietroburgo (anche se

venne pubblicata due anni dopo).[1] È un esempio eloquente della sintonia del futurismo russo con quello italiano, anzi, della sua palese e voluta subalternità: motivi e costruzione son lì a mostrarlo, a partire dai più ovvi, la "ruota delle zampe" (che ha dietro la tecnica pittorica del dinamismo), e quel "al galoppo", tratto dal manifesto *Contro la Spagna passatista* (*1911*).[2]

Nel 1913 un altro ego-futurista, I. V. Ignat'ev, aveva provveduto ad affermare che "nell'ego-futurismo, l'*ego* è maggiore del *futurismo* (italo-francese)",[3] ma non c'è dubbio che si trattava di sforzi puerili per mettere le mani avanti, rispetto a possibili accuse di "plagio", ovvero a rivendicazioni di *copyright*.

Com'è ormai ampiamente assodato, il futurismo italiano fece la sua comparsa in Russia immediatamente a ridosso del manifesto del 20 febbraio 1909, che già l'8 marzo veniva presentato con un articolo sulla stampa quotidiana,[4] dando l'avvio a una serie d'altri interventi — sempre più frequenti — negli anni successivi: tra i quali piace ricordare quelli del corrispondente dall'Italia della rivista "Apollon", il poeta futurista Paolo Buzzi.[5] Anche in Polonia (gran parte della quale, con Varsavia, era all'epoca territorio dell'Impero russo) si parla di futurismo fin dal 1909,[6] anche se poi il fenomeno di un "futurismo polacco" è più tardo, del primo dopoguerra.

Né occorre stare a ipotizzare dei tramiti francesi per spiegare una così subitanea comparsa: l'arrivo tempestivo del *Manifesto* in Russia non fu affatto occasionale, anzi ben pilotato, dallo stesso Marinetti, il quale lo accompagnò — ad un non identificato giornalista russo — con una lettera che abbiamo rinvenuto allo CGALI di Mosca.[7]

Ma ben presto, e segnatamente da quando si formarono in Russia gruppi artistici definitisi (o definiti) "futuristi", sembrò imporsi come capitale la questione del *primato,* gelosamente rivendicato da Marinetti

[1] K. Olimpov, *Bukva Marinarti,* in "Vtoroj sbornik Centrifugi", M. 1916, col. 29.

[2] Così s'intitolava, con una calco sul medesimo manifesto (*Galopom, vpered!*) anche l'articolo di Romual'da Baudouin de Courtenay (moglie dell'illustre linguista Jan, cui è stato spesso attribuito), che apparve in "Vestnik Znanija", V, 1914 (trad. it. in C. G. De Michelis, Il *futurismo italiano in Russia,* De Donato, Rari 1973, p. 138).

[3] I. Ignat'ev, *Ego-futurizm,* Pb. 1913, p. 14.

[4] "Panda", *Nabroski sovremennosti (futuristy),* in "VeCer", 8 marzo 1909 (trad. it. in C. G. De Michelis, Il *futurismo italiano in Russia,* cit., p, 77).

[5] Nella *Bibliografia generale* di Paolo Buzzi, Milano 1959, non si fa cenno alla sua collaborazione ad "Apollon".

[6] I. Grabowski, *Najnowsze prady w literaturv europejskiej* in "Swiat", Varsavia 2 e 9 ottobre 1909.

[7] Cfr. C. G. De Michelis, *Il primo manifesto di Marinetti nelle sue versioni russe,* in *Marinetti futurista,* Guida, Napoli 1977, p. 307; a p. 29 è riprodotta la lettera che — secondo un'indicazione di L. Stegagno Picchio — appare essere una "circolare" inviata a mezzo mondo,

(in tutti i campi dell'arte, eccetto quello musicale),[8] e variamente contestato (Majakovskij) o sprezzantemente respinto (Chlebnikov) dai russi. A distanza, la *querelle* appare oziosa, perché ha un'unica, ovvia, soluzione a favore dell'italo-futurismo: sicché può considerarsi storicamente fondata anche l'affermazione che ne deriva, di V. Markov, che "il futurismo di Marinetti ebbe molto maggior influenza in Russia di quanto si pensi abitualmente, e più di quanto i futuristi russi stessi vollero ammettere";[9] benché poi non sia neppur questa asserzione da assolutizzare (soprattutto nella sua prima parte), dato che il libro di Markov è del 1968, e gran parte della pubblicistica con cui faceva i conti era di trenta-quarant'anni prima.

Ma se si disincaglia la questione dei contatti politico-culturali tra futuristi italiani e Russia dalla *querelle* sul *primato*, e si vuole prestare maggiore attenzione alla *natura* di tali contatti — come fenomeno di massimo rilievo nelle vicende delle avanguardie storiche europee —, non solo perde di smalto il dibattito svoltosi sulla stampa russa in quegli anni (culminando, com'è noto, all'inizio del 1914, all'epoca del viaggio di Marinetti a Mosca e a Pietroburgo); non solo le testimonianze sui contatti diretti divengono meno centrali[10] perché possono inserirsi voci di provenienza tutta diversa (danese, ad esempio, o tedesca);[11] ma la stessa, tempestiva, presenza del manifesto futurista nella cultura russa finisce per spiegare solo se stessa.

Con questo, non vorrei essere frainteso. La ricostruzione documentaria di quei primi, intensi, anni di futurismo in Russia, ha appassionato anche me; e saluterei con gioia il ritrovamento e la pubblicazione di altri materiali (specialmente d'archivio) che venissero a documentare meglio e magari in qualche modo anche a modificare, il quadro che possiamo farci di quegli incontri e di quegli scontri, una volta sgomberato il

[8] Cfr. *Novaja lekeija Marinetti, in "Novoe* vremja', 4 febbraio 1914; "Marinetti, con sensi di profondo rispetto, ha ricordato al pubblico che nella questione della musica futurista, il primato va riconosciuto alla Russia. Ancora nel 1910 il sig. N. I. Kul'bin ha proclamato per primo i principi della `libera musica dei rumori', e adesso gli italiani sono solo suoi prosecutori". Una copia de *La musique libre* (SPb. 1910), dalla collezione di L. Marinetti (dunque, verosimilmente donata a F. T. Marinetti durante il suo viaggio in Russia, 1914), è stata esposta nella mostra a Palazzo Grassi (cfr. *Futurismo & Futurismi,* Gruppo Editoriale Fabbri, Milano 1986, p. 627). Col titolo *Die freie musik* riapparve due anni dopo nel famoso almanacco *Der blatte Reiter,*

[9] V. Markov, *Russian Futurism: a History,* University of California Press, Berkeley 1968, p. 382.

[10] Anche l'inedita traduzione di dieci manifesti del futurismo italiano, conservata allo CGALI (F. 1497, op. 1, ed. chr. 283), dovuta a B. Livgic e databile al 1914, presenta un interesse meramente linguistico, in rapporto alle altre traduzioni dei medesimi manifesti apparse a stampa.

[11] In occasione del viaggio di Marinetti, il giornale "Russkie vedomosti" pubblicò ad esempio un intervento sul futurismo dello storico e critico Georg Brandes, tratto dal suo volume *Fuglepersptktiv* (1913); e la prima disamina della pittura futurista sta in un volume, *Novaja £ivopis'* (M. 1913) di Ludwig Kellen, che ne dà un'interpretazione tirante "al tedesco": `I *futuristi* vanno solo per un'altra strada al medesimo scopo cui tende il gruppo del *Cavaliere azzurro",* p. 77.

campo da equivoci, o mitologie orali. Volevo invece dire che Io stato attuale "dei lavori" permette di compiere un passo avanti, in ordine alla esegesi complessiva del fenomeno preso in esame.

Per fare un esempio soltanto (ma relativo alla varietà più rigogliosa di futurismo cresciuta in terra russa, il cubo-futurismo), si può ancora convenire con quanto scriveva più di vent'anni fa Michele Colucci, che "dalla primavera del '10 all'inizio del '12 il gruppetto vive un'esistenza assai grama [...1. È probabile che sarebbero stati riassorbiti [...], se non fossero intervenuti due fattori nuovi. Il primo è la 'scoperta' di Majakovskij [...]. Ma il secondo è certo il diffondersi [...] del futurismo italiano".[12] Direi anzi che tutto il successivo lavoro di documentazione concorre a convalidare questo quadro: ma appunto per questo, è ora di chiedersi non solo quanto si somigliassero, una volta formati, i due movimenti, ma. anche *perché* l'italo-futurismo abbia attecchito in Russia, *quali* siano state (e fino a che punto) i momenti reali di consonanza, *quanto* abbia inciso nel progressivo scollamento il dato ideologico-politico, e quanto quello più strettamente estetico-letterario, *quando* e *come* si sia esaurita l'incidenza reale, attiva, del futurismo italiano sulla avanguardia russa (e poi sovietica).

Affrontare nel loro complesso questo ordine di problemi, non può essere compito d'una relazione, ma di una nuova fase dello studio dei rapporti tra il futurismo italiano e la Russia; qui, più modestamente, affronteremo solo alcuni nodi: e, al primo ordine di problemi, cercheremo di dare risposte affrontando il capitolo poco approfondito della "preistoria" (in particolare, tentando di mettere in luce gli elementi "russi" rintracciabili nella formazione dello stesso futurismo italiano); vedremo quindi di analizzare quello che secondo noi rimane il momento più clamoroso (e ambiguo) della valenza politica di Marinetti, in Russia; tenteremo infine di precisare meglio quando finì il rapporto attivo tra i due movimenti, sicuri con ciò di contribuire a intendere meglio anche il *come* e il *perché*.

Negli ultimi due decenni, non pochi sono stati gli studi sulla "preistoria" dei movimenti d'avanguardia, sulla formazione culturale e artistica dei loro protagonisti.[13] Ciò è avvenuto anche in Italia, per quanto concerne Marinetti e il futurismo italiano; ma si ha come l'impressione che la componente "russa" nella formazione del "modernismo" italiano

[12] M. Colucci, *Futurismo russo e futurismo italiano,* in "Ricerche slavistiche", XII, 1964, p. 149.

[13] Cfr. M. Drozda, *Futurismus v moderni ruské literature, in Dvaciit6 léta,* Univ. Karlova, Praga 1968; G. Mariani, *Il primo Marinetti,* Le Monnier, Firenze 1970; e *Ti.* Piscopo, *Marinetti prefuturista, in Présence de Marinetti,* L'Age d'Homme, Losanna 1982.

sia rimasta un po' in ombra, probabilmente a causa delle barriere linguistiche (e disciplinari) che rendono ostico — all'italianista — seguire la bibliografia russa (e slava) in proposito.

Una parziale eccezione è rappresentata dal caso di Gian Pietro Lucini (1867-1914): si sa che la questione dei suoi rapporti col futurismo, e col suo *leader*, è piuttosto complessa, né mi proverò a dire una parola nuova in merito, dopo studi ricchi e approfonditi.[14] Semplicemente prenderò come assunto che, al momento della sua formazione, Lucini — benché se ne chiamasse tenacemente fuori — fosse sostanzialmente "dentro" il futurismo.

Sul rapporto di Lucini con la Russia ha scritto un bel saggio — quasi vent'anni fa — Carlo Cordié:[15] fonti alla mano, ha mostrato che il ribellismo di base anarchica e repubblicana del giovane Lucini ha trovato, soprattutto dopo le cannonate di Bava Beccaris del 1898, un punto di riferimento essenziale nel mondo russo, e "in particolare il Lucini fu attirato dalla figura [...] di Maksim Gor'kij", al quale dedicò un appassionato articolo nel 1902,[16] che è una delle prime voci della *gorkiana* in Italia.[17] Forse, l'articolo di Cordié non ha avuto molta eco negli studi "futuristici", in ragione del fatto che il nome di Gor'kij richiama difficilmente, di per sé, qualcosa di "futuristico". Compito degli studi comparativistici non è però di "scartare" quel che non rientra in determinati schemi interpretativi (magari, fondatissimi), ma all'inverso di chiarire storicamente le *intersezioni* per quanto paradossali possano apparire.

Col suo saggio, Cordié ha dimostrato che Lucini nutrì una "appassionata simpatia" per il "poeta dei vagabondi",[18] in quanto simbolico "annunciatore della tempesta",[19] con accenti di ribellione e di anarchia. Questo è testimoniato soprattutto dal dramma che lo stesso Lucini scrisse insieme a Innocenzo Cappa "nel gennaio del 1905, quando la terribile tragedia della rivoluzione russa non era ancora divampata",[20] cioè *Il Tempio della Gloria,* pubblicato integralmente solo otto anni più tardi.[21]

[14] Cfr. in particolare M. Artioli, ne "Il Verri", 33-34, 1970, e in G. P. Lucini, a cura di M. Artioli, *Marinetti Futurismo Futuristi,* M. Boni, Bologna 1975.

[15] C. Cordié, *Appunti su Giara Pietro Lucini e la Russia,* in "Filologia e letteratura", XIV, 1968.

[16] G. P. Lucini, *Il poeta dei vagabondi,* in "La Educazione politica", IV, 84, 15 giugno 1902; ri• prodotto in appendice al saggio di C. Cordié, *Appunti su Ciste Pietro Lucini e la Russia,* Cit.

[17] Accanto agli interventi di U. Ortensi ("Emporium", 16; "La nuova parola", 2), e di N. De Sanctis ("Emporium", 16), sempre del 1902.

[18] Così venne tradotto fin dall'inizio (Milano, 1903) — probabilmente su base francese, *Les vagabonds,* 1901 — *Bosjakì* (Gli straccioni) di M. Gor'kij.

[19] Così E. Boari rese (Milano, 1905) *la Pesnja o Burevestraike* (Il canto della procellaria) di M. Gor'kij.

[20] Cfr. "Rivista repubblicana", 10 marzo 1906 {C. Cordié, *Appunti su Gian Pietro Lucini e la Russia,* cit.).

[21] I. Cappa, G. P. Lucini, II *Tempio della Gloria. Tre ore sceniche della Russia contemporanea,* Puccini, Milano 1913; una scena del dramma era stata anticipata nel 1906, appunto in "Rivista repubblicana".

Come sottolinea ancora Cordié, c'è un passaggio del dramma che fa bene intendere il senso dell'atteggiamento di Lucini verso Gor'kij, contrapposto qui al "pacifista" Tolstoj (non è privo d'interesse che appunto per ragioni di *militarismo* si consumò la frattura di Lucini da Marinetti),[22] al Tolstoj della "non resistenza al male":

> STRANOIEFF. E con Gorki credete? ...
> VASSILEVITCH. Credere? Abitudine vile. Con lui non credo altro se non che si comincia a distruggere.[23]

Questa "tematica della distruzione" è palesemente connessa con uno dei tratti più tipici del *Manifesto* del 1909, che come in Italia così in Russia venne immediatamente isolato (e vituperato), e che a più di dieci anni di distanza servirà a Granisci per cogliere il "lato positivo" (ma su questo ritorneremo) del futurismo: "i futuristi hanno svolto questo compito nel campo della cultura borghese: hanno distrutto, distrutto, distrutto, senza preoccuparsi se le nuove creazioni [...] fossero [...] superiori a quella distrutta".[24]

Su questa base, si può ben avanzare che "il gesto distruttore dei libertari" (di cui al punto 9. del *Manifesto*) tragga origine per "citazione d'atmosfera" anche dai "russi", e dall'immagine di Gor'kij in particolare.

Non su questo vorremmo però fermare qui l'attenzione, quanto sul fatto che poco dopo (1906) Lucini associa la *sua* immagine di Gor'kij "annunziatore della tempesta", con un altro referente russo, pur se assai distante. Nella risposta alla *Inchiesta internazionale di "Poesia" sul verso libero*,[25] G. P. Lucini scrive:

> In Russia, si chiamarono decadenti Minsky, Merejkovsky, K. Balmento [Bal'mont], questi, a cui, oggi, Gorki, il violento biblico ed i democratici socialisti rivoluzionari stringono la mano, mentre che nella "Nuova Vita", soppressa dal governo dello Tsar,[26] si alleavano direttamente coll'azione di piazza ed aggiungevano al carattere della letteratura russa il bisogno prepotente ed irrefrenato della libertà.

[22] Cfr. G. P. Lucini, *Come ho sorpassalo il futurismo,* in "La Voce", 15, 10 aprile 1913; del rapporto Lucini-Marinetti informò il pubblico russo A. Lunaèarskij, con l'articolo *Futuristy* ("Kievskaja mysl' ", 17 maggio 1913; trad. it. in C. De Michelis, II *futurismo italiano in Russia,* cit., p. 101).

[23] I. Cappa, G. P. Lucini, *Il Tempio della Gloria,* cit., p. 48.

[24] A. Gramsci, *Marmetti rivoluzionario?,* non firmato, in "L'Ordine Nuovo", 5, 5 gennaio 1921; ora in *Socialismo e fascismo,* Einaudi, Torino 1966, p. 22.

[25] Il testo dell'intervento di Lucini ("Poesia', II, 9-12, 1906-907; le pagine non sono numerate; i] passo cit. è tratto dalla quarta di Lucini) è datato 7 ottobre 1906.

[26] II quotidiano "Novaja Zizn"' (primo giornale legale bolscevico) uscì il 27 ottobre, e fu chiuso d'autorità il 3 dicembre 1905.

Questo riferimento all'episodio della " Novaja žizn' ", che vide la "strana" collaborazione di simbolisti e bolscevichi — come ha scritto V. Strada, "il capitolo più curioso della stampa bolscevica in generale"[27] — ci sembra d'estremo interesse come in generale per la storia dei rapporti culturali italo-russi d'inizio secolo, così per la nostra ricognizione.

Se appare certo a distanza che "l'ingenua idea di una pacifica collaborazione tra letteratura (decadente) e politica (bolscevica), non aveva nessuna possibilità reale",[28] è altresì certo che, all'epoca, potesse apparire più che plausibile: ancora a breve distanza dai fatti, lo stesso Minskij — benché battuto — diceva che "l'unione tra il simbolismo e la rivoluzione è un fenomeno intimamente necessario. Gli innovatori nel campo dell'arte non possono non stringere la mano ai trasformatori della vita sociale", tant'è vero che "tutti — sottolinea la parola — tutti i rappresentanti delle nuove correnti senza eccezione: da Bal'mont a Sologub, da Brjusov a Merezkovskij, a Belyj, a Blok, a Ivanov, sono stati tutti cantori della rivoluzione russa"[29] (del 190): e lo diceva nel 1909 (vedi il fascino della coincidenza delle date) quel Minskij che, a detta di un critico d'estrazione populista, "compì una serie di zig-zag ideologici, passando dal socialismo utopistico, attraverso il più estremo individualismo, alla social-democrazia, e da essa, tramite il misticismo, al balletto".[30] Ebbene, agli occhi di Lucini, quel Minskij rappresentava all'epoca (sarebbe pur interessante stabilire per quali vie ne sia giunta l'eco in Italia) il "mitico" contatto tra modernismo (artistico) e rivoluzione (politico-sociale).

Questo, secondo noi, la dice lunga sul "modernismo" di Lucini; ma, in qualche modo, anche sul "futurismo" di Marinetti, se è vero — come dice Io stesso Lucini —[31] che "alcune idee espresse nel famoso *Manifesto* iniziale eran pur scaturite da me: ho l'orgoglio di proclamare che senza la conoscenza del mio *Verso libero* non sarebbe stato possibile il *Futurismo*". E allora: come Marinetti ricorda una manifestazione al Teatro Garibaldi in cui "Filippo Turati Lazzari Arturo Labriola e Walter Mocchi sono gli oratori annunciati di una serata popolare contro lo czarismo

[27] V. Strada, *Letteratura sovietica 1953-1963,* Editori Riuniti, Roma 1964, p. 60.

[28] V. Strada, *Le veglie della ragione,* Einandi, Torino 1986, p. 186.

[29] N, Minskij, *Na obgeestvennye lemy,* SPb. 1909, pp. 194-195: *Istortja moego redaktorstva.*

[30] Testi di Minskij erano apparsi in italiano già alla fine del XIX secolo (cfr. la lirica "All'anima mia due ale furon date.-", trad. A. De Gubernatis, in "Nuova Antologia", giugno 1885); nel 1924 apparve il suo "mistero' *Che cosa cerchi?* (trad. R. Olkieniskaja, Naldi, Milano); quanto all'episodio della " Novaja žizn' ", il "Corriere della Sera" del 18 dicembre 1905 (corrispondente al 5 dicembre de] calendario russo) riportava solo che "in questo momento decisivo il Governo ha messo la museruola alla stampa sospendendo otto giornali, dalla liberale *Russ* al rivoluzionarissimo *Naciale*".

[31] G. P. Lucini, *Marinata Futurismo Futuristi, cit.,* p. 38.

e le prigioni siberiane",[32] così "il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia" non senza riferimento, più che ai "fatti", ai "modelli" russi.

"Noi canteremo le grandi folle agitate nel lavoro [A e dalla sommossa": proprio come faceva il "modernista" Minskij scrivendo il suo *Gimn raboéich.*[33] Poesia "d'avanguardia" e ribellismo sociale con venature anarchiche; Gor'kij e Minskij (nell'accezione di Lucini) uniti in una rivisitazione "futurista" delle lotte russe del 1905: è una prospettiva d'indagine che può riservare qualche sorpresa nello studio della storia reale della nascita del futurismo, e spiegare tante cose in terra russa.

Tuttavia, non furono né il nome di Minskij, né (tampoco) quello di Gor'kij,[34] che vennero storicamente fatti in Russia, per attestare — in qualche modo — una "priorità" russa sul futurismo italiano. Come abbiamo detto, non è la questione del *primato* a interessarci: ma se tramite una verifica di questo genere troveremo altri dati fattuali in ordine a "elementi russi" nella formazione del futurismo italiano, non sarà fatica sprecata.

Cominciamo allora proprio dal principio: scriveva "Panda" nel già ricordato articolo del marzo 1909 (purtroppo, non siamo ancor oggi in grado di avanzare supposizioni su chi si celasse dietro a quello pseudonimo), che "noi russi non abbiamo proprio nulla da invidiare ai signori futuristi", aggiungendo anzi che "forse, saremo noi a 'insegnare ai maestri per quel che riguarda il modernismo dei temi e della realizzazione", allegando come riprova dei versi di Valerij Brjusov;[35] finiva poi (a proposito di catastrofismo) col ricordare il quadro di L. Bakst *Drevnij uzas* (1908)[36] così commentando: "I futuristi, certo apprezzerebbero un quadro simile, come anche i versi di Brjusov, e dal punto di vista del loro manifesto si può verosimilmente comprendere anche il successo che Bakst ha riscosso a Parigi".[37]

L'articolo di "Panda" offre dunque qualche indizio sul versante della "agnizione", tanto più significativo perché *a ferro caldo*; c'è però an-

[32] F. T. Marinetti, *La grande Milano tradizionale e futurista,* Mondadori, Milano 1969, p. 53. Sul problema più generale, si veda G. Lista, *Marinetti et les anarchosyndicalistes,* in *Présence de Marinetti,* cit., p. 67.

[33] N. Minskij, *Polnoe sobranie stichotvorenij,* t. I, SPb. 1907, p. 118.

[34] Va anzi ricordato che il nome di Gor'kij, assieme a quello di Andreev e Brjusov (cfr. infra), nonché di molti simbolisti russi (tra i quali può essere noverato per ellissi anche di Minskij), sono annoverati in *Pojeeeina obgeestvennomu vkiessi* (1912) tra quelli contro cui si erge il futurismo russo.

[35] In particolare la poesia *Grjadurde gurzny* (1904), in cui domina l'utopia catastrofista.

[36] Fu a proposito anche di questo quadro che s'avviò la corrispondenza tra L. Bakst e G. D'Annunzio (cfr. "Quaderni del Vittoriale", 7, 1978). Su Bakst, cfr. oltre.

[37] "Panda", cit.

che il rovescio della medaglia, vedere cioè quali intellettuali russi (futuristi a parte, ovviamente) abbiano in qualche modo accettato il ("si siano un po' riconosciuti nel") futurismo, al suo apparire.

Esiste un libretto poco noto (e giustamente, perché frutto di molta approssimazione) che può dirci qualcosa in proposito: in fondo, il fatto di confondere l'*ego futurismo* col *futurismo* internazionale, poteva essere una colpa grave agli occhi dei contemporanei,[38] ma oggi glielo possiamo perdonare; è di N. P. Rozanov,[39] il quale, dopo aver fatto ampia rassegna degli avversari russi — anche irosi — del futurismo, aggiunge poi:

> Ci sono del resto anche degli amici dei futuristi Il loro numero è esiguo. Noi almeno, con tutto il desiderio di rintracciare una qualche giustificazione al futurismo, abbiamo trovato un parere loro favorevole solo nelle parole di L. N. Andreev e in Valerij Brjusov.
>
> In una intervista ad un quotidiano, L. N. Andreev ha dichiarato che secondo lui "Il sorgere del futurismo in Russia appare curioso solo perché qui non c'è un vero passato. Qui c'è solo il futuro... Tutte queste *eruzioni vulcaniche* preventive, gli scandali, ecc., tutto ciò parla a favore del fatto che in un futuro non distante si metterà a sgorgare anche una fonte ricca, opulenta, quale il mondo non ha ancora mai visto...". Certo, non solo col futurismo — come nuova corrente letteraria — capiterà quel di "terribile" che i giornali van discorrendo ogni giorno.
>
> Io personalmente non vedo nulla di terribile. Affermo che il futurismo attuale è il germe d'un grande futuro... e come germe, è un po' goffo. Valerij Brjusov suppone che "Il futurismo è un fenomeno naturale. La storia della letteratura è sempre movimento, e una nuova generazione di scrittori non può mai accontentarsi dei principi dei loro predecessori. Ai giovani poeti dei nostri giorni viene istintivamente voglia di realizzare nei propri versi quel che di nuovo è stato introdotto nella psiche dell'umanità degli ultimi decenni, e — male o bene che sia — questi poeti cercano un'espressione ad esso".

Possiamo fermarci qui; mettiamo un momento da parte il nome del pittore Lev Bakst, e chiediamoci intanto se le figure di Andreev e di Brjusov abbiano potuto avere qualche parte nella formazione di Marinetti, o altri: insomma del futurismo.

Quanto ad Andreev, vorrei allargare qualche altra testimonianza d'u-

[38] Cfr. V. Segenevid, *Zelenaja ulica,* M 1916, pp. 98-99.
[39] N. P. Rozanov, *Egofuturizm,* Vladikavkaz 1914; la citazione è tratta *da* p. 31.

na sua intersezione col futurismo: ad esempio, fu tra i primi a caldeggiare (presso l'editore ipovnik, di tendenza genericamente "modernista": pubblicò l'*Opera omnia* di D'Annunzio, ma anche *Religione e socialismo* di Lundearskij) la pubblicazione in russo dei testi marinettiani;[40] e, a indicazione d'una sua possibile valenza "para-futurista", una considerazione di K. Čukovskij: "Marinetti non era ancora nato [*come* futurista; N.d.A.], e già il Savva [protagonista del dramma del 1906; N.d.A.] di Leonid Andreev esclamava: "Ho deciso di distruggere tutto, le vecchie case, le vecchie città, la vecchia letteratura, la vecchia arte".[41] A proposito di date di nascita: non è poi che Andreev (n. 1871) e Brjusov (n. 1873) fossero poi dei "vecchioni" rispetto a Marinetti (n. 1876). Versioni francesi a parte, nel primo decennio del secolo la sua fama s'impose anche in Italia, se nel 1911 G. A. Borgese poteva dire che, all'epoca, in Italia si conosceva "molto di Andreieff".[42] E certo lo conosceva anche Marinetti, che nel manifesto de Il *teatro futurista* (gennaio- febbraio 1915) lo menziona,[43] ancorché tra quegli innovatori che "non pensarono mai di giungere ad una vera sintesi". Il discorso sulla "sintesi teatrale" ci porterebbe di nuovo a lidi russi, in ragione degli incontri di Marinetti con Mejerchol'd, a Parigi nel 1913 e a Pietroburgo nel 1914;[44] ma qui lo lasceremo perdere. Invece la posizione di Andreev "all'incrocio tra realismo e modernismo", e segnatamente nella direzione di quello che sarà "l'impressionismo" — come avverte la più recente critica sovietica —,[45] ci fa intendere l'interesse per la sua opera che poteva avere Marinetti, o l'ambiente a lui più vicino: il segretario del Movimento futurista dal 1909 al 1923, Decio Cinti, nel 1919 tradurrà *I sette impiccati*, e altre opere di Andreev.[46] Senza esagerarne la portata, si può dire che Andreev entra nel "campo visuale" del futurismo in formazione, e non

[40] Cfr. *Rekviem. Sbornik v pamjati L. Andreeva,* M. 1930, p. 207.

[41] K. Cukovskij, *Futurizni,* Pg. 1922, p. 55. Il dramma *Savva* fu tradotto in italiano da P. Gobetti e A. Prospero, Taddei, Ferrara 1921.

[42] Andreev cominciò a esser tradotto nel 1904: cfr. R. Giuliani, *Le prime traduzioni […] di L. Andreev,* in *Le traduzioni letterarie dal russo [...L* Cisalpina, Milano 1979. L'asserzione di G. A. Sorge- *se è* in *Racconti di Cecof* (1911), raccolto in *La vita e il libro,* II, Fratelli Bocca (V. Bona), Torino 1928, p. 200; come abbiamo mostrato altrove *(D'Annunzio nella cultura russa,* in AA.VV., *D'Annunzio nelle culture dei paesi slavi,* Venezia 1979, p. 32) l'espressione di Borgese è speculare a quella d'un articolo di M. Osorgin, e dev'essere nata in un colloquio orale tra i due.

[43] Cfr. *Teoria e invenzione futurista,* Mondadori, Milano 1968, p. 98.

[44] MeierChOrd era a Venezia all'epoca del lancio dei manifesti dalla torre dell'orologio (8 luglio 1910), ma conobbe Marinetti a Parigi, tramite Apollinaite, quando vi si trovava, nel giugno 1913, per *la* messinscena de *La Pisanelle* di D'Annunzio; quando Marinetti fu a Pietroburgo, Meierchol'd lo invitò allo Studio, e su sua indicazione gli allievi recitarono in sintesi pantomimica *l'Otello:* cfr. V. P. Verigina, *Vospominartija,* L. 1974, p. 199.

[45] Cfr. O. Michajlov, *Na perepu.ejach realizma i modernizma,* in *Stranicy russkogo realizma,* M. 1982, p. 241.

[46] L. Andreev, *I sette impiccati,* trad. D, Cinti, Sonzogno, Milano s.d. (ma 1919); Cinti tradusse altresì, di Andreev, *Giuda Iscarioìa* e *Lazzaro.*

è poi così peregrino supporre, ad esempio, che quando nel primo *Mani- lesto* si parla dei "confini estremi della logica", ci sia il ricordo — anche — de Il *pensiero* di Andreev, tradotto su la "Nuova Antologia" nel febbraio del 1904.

Quanto a Brjusov: il filo-futurismo brjusoviano fu talmente avvertito in Russia, che ci fu un tale il quale s'avventurò a scriverci su un libretto, *Il futurismo nei versi di Brjusov*.[47] Anche qui, naturalmente, ci interessa di più vedere se in qualche modo Brjusov stesso abbia avuto qualche ruolo nella cultura di Marinetti. Il segno che "qualcosa ci dev'essere stato" è rappresentato dal fatto che nel 1909 la rivista "Poesia" pubblicò una poesia di Brjusov, in traduzione francese: *La voix de la ville* (datata 3 gennaio 1907, è la lirica *Golos goroda*).[48] Il tramite di congiunzione tra Brjusov e Marinetti è rappresentato da colui che, su "Poesia", firma. la "traduction libre" della lirica di Brjusov (accanto a quella "textuelle", a cura dell'Autore), Eshmer Valdor, *alias* Alexandre Mercereau, il "filosofo semifuturista" col quale Marinetti s'incontrava a Parigi, e che nel 1908 aveva risieduto in Russia, conoscendovi Brjusov.[49] Ma già nel 1906 Mercereau aveva pubblicato su "Vesy", la rivista diretta da Brjusov, una recensione al *Roi Bombante* di Marinetti (poi ripresa da "Poesia" nel 1907); e a Parigi, Mercereau aveva conosciuto M. Vološin, e il giovane Il'ja Erenburg, il quale a sua volta aveva conosciuto Marinetti del quale tradusse una lirica da *La ville charnelle*, senza peraltro averne grande stima.[50]

Ma, per tornare al nostro tema, è assai probabile che in queste frequentazioni parigine (qui davvero Parigi è tramite importante tra Mari- netti e i russi) il nome di Brjusov, allora all'apice del suo successo, suonasse alle orecchie di Marinetti come emblematico del "modernismo" russo: certo, una poesia come *La voce della città* aveva più di qualcosa da spartire col nascente futurismo:

> Quando di notte, stanco, vado
> per Ia strada deserta, e i muri son sonnolenti,
> e i lampioni non parlano nel delirio,

[47] A. Semturin, *Futurizm v stichach Brjusova,* M, 1913; una copia, con dedica *a Marinetti, è stata* esposta alla mostra di Palazzo Grassi (cfr. il catalogo, *Futurismo & Futurismi,* cit., p. 628). Anche in questo caso, V. ergenevie *(Zelenaja elica,* cit., pp. 100 sgg.) se la prende con l'Autore, come persona incolta che prende per "futurismo" quel che gli paiono "infelici innovazioni", o solo "errori": tuttavia riconosce che la tesi di Brjusov quale capostipite del futurismo è almeno in parte giusta.

[48] Apparsa primamente in russo in *Put'i i pereputji,* t. III, M. 1909.

[49] Cfr. *Literaturnoe nasledstro, .t. 85, Valerti &Mon, M.* 1976, p. 585.

[50] I. Erenburg, *Uomini armi vita,* t. 1, Editori Riuniti, Roma 1961, p. 129. La poesia era *Il mio cuore di zucchero rosso,* e venne pubblicata in *Poety Francii,* Parigi 1914, con la seguente nota: "È difficile amare le poesie di Marinetti. Dà fastidio in lui il senso di vuoto interiore, un estremo cattivo gusto e la tendenza alla declamazione".

e i fantasmi non sono benevoli con me –
nel freddo silenzio sento talora
la voce della città, inflessibile appello...

Tanto più rimarchevole che nelle sue tarde memorie, Marinetti citasse un brano poetico di Brjusov, definendolo "le più tipiche parole futuriste".[51]

Il modernismo russo, col nome di Brjusov, entra a pieno titolo nello sfondo su cui si è formato il futurismo: non solo per quel che concerne Marinetti, anche per Papini. In realtà, Brjusov e la sua rivista (nonché le sue poesie, il suo romanzo)[52] erano assai noti negli ambienti della cultura italiana coeva: Giovanni Amendola — col quale era in corrispondenza fin dal 1906 —, sua moglie Eva Kuhn, Giuseppe Vannicola, Giovanni Papini,[53] e poi — naturalmente — Gabriele D'Annunzio.[54] La fortuna di Brjusov nell'Italia di allora è ovviamente un altro problema,[55] ma da essa possiamo trarre non solo ulteriore conferma dell'interesse di Marinetti nei suoi confronti, ma anche un altro, insospettato, parallelo con il fondatore del futurismo. È in una lettera (in russo) scritta da Eva Amendola a Brjusov nel 1915, in cui gli dice: "Sono profondamente presa dalla consapevolezza che Marinetti mi è spiritualmente molto vicino, e così anche Voi".[56]

Naturalmente, con un fenomeno per sua natura così articolato come il futurismo, una indagine del genere non potrà essere limitata alla letteratura, dovrà estendersi anche alle altre arti e alle loro reciproche intersezioni.

Ad esempio, già N. Chardžiev aveva rilevato — tassello del largo mosaico di fonti futuriste italiane in testi di futuristi russi — il preciso riferimento di Majakovskij, nella lirica *Šumiki, šumy i šumišči* (1913), all'arte dei rumori di Russolo,[57] fosse essa o meno a sua volta debitrice a un'idea di Kul'bin, che poteva esser giunta via Monaco (*Der blaue Rei-*

[51] Si tratta d'un frammento della *lirica Junomu poeta* (del 15 luglio 1896) che Marinetti cita in francese, traendolo dal libro di G. Lehrmann, *De Marinetti à Maiakovski,* Impr. de la Gare, Friburgo 1942, p. 30; cfr. F, T. Marinetti, *La grande Milano,* cit., p. 301.

[52] *Si tratta di Ognennyj angel* (trad. it. a cura di C. G. De Michelis, *L'angelo di fuoco,* E/0, Roma 1984) del 1907-908, che la "Rassegna nazionale" aveva presentato al pubblico italiano nel 1907.

[53] Cfr. N. V. Kotrelev, *ItalPjanskte literatory-sotrudniki "Vesov", in Problemy retrospeletivnoj bibliografii i nekotorye aspekty natieno-issledovaiel'skoj raboty VGBIL,* M. 1978.

[54] Cfr. C. G. De Michelis, *D'Annunzio nella cultura russa,* cit., p. 21.

[55] Tra il 1912 e il 1913 "Il Resto del Carlino" pubblicò (in una traduzione firmata G. Vannicola, ma in realtà di E. Amendola) tre racconti del volume *L'asse terrestre,* e la stessa E. Amendola pubblicò un saggio sulla poesia di Brjusov su "Rassegna contemporanea"; ancora nel 1906 B. Croce aveva sollecitato lo scambio regolare tra la "Critica" e la rivista diretta da Brjusov, "Vesy".

[56] Lettera di E. Amendola a V. Brjusov, del 15 aprile 1915, in N. Kotrelev, *Ital'janskie literatory-sotrudniki "Vesov",* cit., p. 146.

[57] N. Chardiiev, V. Trenin, *Poetiéeskaja kul'tura Majakovskogo,* M. 1970, p. 216.

ter). Noi stessi avevamo indicato un passo di B. Pasternak, ricalcato sul *Manifesto dei pittori futuristi* (1910):[58] il tema è stato recentemente ripreso in uno studio ben più articolato di Zbigniew Folejewski, che allarga il campo visuale allo stesso Majakovskij.[59]

Ma, anche in campo strettamente pittorico, c'è da chiedersi se per avventura non vadano ricercati elementi "russi" nella formazione dei (o di qualche) futuristi italiani. E almeno in un caso, ma importante, vale la regola del "chi cerca trova". Mi riferisco a Boccioni, e al suo viaggio in Russia del 1906: negli ultimi anni sono stati pubblicati documenti epistolari e nuove acquisizioni di catalogo,[60] con cui meglio si precisano i termini e il significato di quel viaggio. E. ora dato di conoscere almeno un'opera (peraltro, non finita) da lui dipinta in Russia, il *Ritratto di Sofia Popoff* Sulla base di questi e di altri materiali, tra cui un appunto pubblicato da Zeno Birilli,[61] Marco Rosci ha presentato al Convegno di Torino del 1982 sul "Mir Iskusstva" una ghiotta comunicazione su *Dobužinskij e Boccioni*, in cui si mostra "il forte legame iconografico [de *L'uomo con gli occhiali di Dobužinskij*; N.d.A.] con una tipica serie di dipinti di Boccioni" [d'un anno o due dopo: *Ritratto di scultore*, 1907, e *La signora Massimino*, 1908]. L'interessante è — in ordine al successivo futurismo — che il legame iconografico concerne lo sfondo urbano, colto al di là d'una finestra, alle spalle del ritrattato.[62]

Questo apre il capitolo di altre frequentazioni di Boccioni con intellettuali russi a Parigi (1906), poi a Venezia (1907), nonché della sua conoscenza — magari solo su riproduzioni — di opere di Kuznecov, Utkin, Sarjan. Nella stessa sede, Linda Aimone ha presentato uno studio su *I Miriskussniki in Italia*,[63] in cui a commento della sala russa alla VII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (1907), riporta queste parole di Vittorio Pica nel catalogo:[64] "Nessuna sala dell'attuale mostra veneziana possiede una maggiore dose di nuovo ed una maggiore attrattiva d'inedito della sala russa", dove erano esposte (fra l'altro) opere di: Bakst — quello del *Terror antiquus* di cui diceva nel 1909 "Panda" —, Grabar', Kustodiev, Rerich, Serov, Vrubel'. Insomma: *l'art nouveau* di

[58] C. G. De Michelis, *Marinetti futurista,* cit., p. 43.

[59]. Folejewski, *Some Problems of Semantics in Painting and Poetry: Majakovskij, Pasternak, and the Italian Manifesto of Futurist Painting,* in "Canadian Slavonic Papers", I, 1983.

[60] C. Belloli, Il *I Centenario della nascita di Boccioni,* in "La martinella di Milano", luglio-agosto 1982; e G. Ballo, *Boccioni a Milano,* Mazzotta, Milano 1982.

[61] In U. Boccioni, *Altri inediti e apparati critici,* Feltrinelli, Milano 1972.

[62] M, Rosci, *Dobužinskij e Boccioni,* in "Mir Iskusstva", Atti del Convegno, Torino 1982, Roma 1984, pp. 96 sgg.

[63] L. Aimone, I *Miriskussniki in Italia,* in "Mir Iskusstva", cit., pp. 65 sgg.

[64] V. Pica, *L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia,* Istituto italiano d'arte grafica, Bergamo 1907; il Pica fu uno dei primi commentatori in Italia dei "russi": cfr. *All'avanguardia,* Napoli 1890.

"Mir Iskusstva"; ma è proprio con uno dei prodotti migliori di "Mir Iskusstva", i balletti di Djagilev, che si rincontreranno i futuristi italiani (Depero, Balla); il cerchio si chiude.

Il raggismo di Larionov era certo "tutto nel taschino di Boccioni", come dice Livšic;[65] ma non è privo di senso andare vedere a che cosa si celasse nella tasca posteriore dei pantaloni di Boccioni.

Insomma: come in Russia il movimento d'avanguardia che passerà alla storia culturale col nome di "futurismo" s'era andato formando in un crogiuolo d'esperienze di tutta Europa, Italia compresa (e, dall'Italia, compresi spezzoni di coloro che nel 1919 lanceranno il futurismo: il quale, certo, rappresentò per loro un momento essenziale d'aggregazione); così in Italia il *futurismo* (i futuristi) si formò sulla base larga di molte proficue esperienze d'oltr'alpe, Russia compresa: come acutamente scriveva nel 1905 su una rivista russa G. Papini, c'era in Italia un'antinomia tra la prestigiosa tradizione antica e un certo provincialismo della cultura del tempo, che generava, per reazione, l'aspirazione a porsi sul piano della vita e cultura europea.[66] Vennero così a contatto anche con ambienti "modernisti", e con spezzoni di coloro che poi saranno vicini, o protagonisti, del "futurismo russo". Appunto: il futurismo è fenomeno europeo (e per sua natura cosmopolita) ancor prima di nascere come movimento con i suoi statuti. Se non si comprende questo, temo che non si capirà nemmeno l'autentica dimensione europea (anzi: mondiale) del futurismo, nella sua epoca d'oro.

Quest'ordine di problemi spiega inoltre meglio, ai nostri occhi, la insolita prontezza con cui il futurismo marinettiano venne recepito in Russia, dunque anche le modalità, gli "astigmatismi", di quella recezione; e pone all'ordine del giorno la questione dei contatti, degli scambi (e perché no, anche delle incomprensioni e degli scontri) tra i due movimenti, in termini più complessi che non la mera registrazione di un *primato* (italiano) fin ovvio, ma anche — in sé — scarsamente significativo.

Tutto ciò vale essenzialmente, com'è ovvio, sul terreno artistico, della trasmissione e interrelazione di esperienze culturali, e delle "nuove" proposte estetiche; ma, come si sa, la vicenda dei contatti italo-russi in tema di futurismo assunse ben presto (prima della Grande guerra, voglio dire) valenze ideologiche e politiche di non poco rilievo. Non che queste ultime non abbiano avuto la loro incidenza sul terreno strettamente estetico-artistico; ma, per chiarezza di metodo, preferiamo af-

[65] B.Livšic, *Polutoraglazyj sirelec* (1933) (trad. it. *L'arciere dall'occhio e mezzo,* Laterza, Roma- Bari 1968, p. 164).

[66] Cfr. "Vesy", 12, 1905.

frontarle allo stato, per così dire, "puro", insomma a proposito d'un episodio per sua natura tutto "politico".

L'episodio al quale mi riferisco, che è a mio parere il più significativo della percezione "politica" di Marinetti (e del futurismo) in Russia, e che in qualche modo concentra in sé tutti i paradossi di cui è intessuta la vicenda di cui ci occupiamo, è quello dell'estate (luglio-agosto) 1920, quando durante i lavori del II Congresso della III Internazionale venne espressa dai massimi esponenti del neonato stato dei Soviet (allora, non ancora Unione Sovietica) l'opinione che "in Italia esiste un intellettuale rivoluzionario e che egli è Filippo Tommaso Marinetti".

Le parole riportate appartengono a un celebre articoletto di Antonio Gramsci,[67] che le riferisce come dette dal commissario del popolo (ministro) dell'Istruzione, Anatolij Lunačarskij, ai delegati italiani.

Secondo un articolo di giornale d'un paio di mesi prima, che si basava su dichiarazioni dello stesso Marinetti,[68] sarebbe stato invece Lenin in persona a fare la clamorosa affermazione: "Poi [Marinetti] ha raccontato che Serrati ebbe a Mosca con Lunaciarski e Lenin una discussione sul futurismo italiano. Lenin domandò perché i socialisti ufficiali non si accordavano con Marinetti, *l'intellettuale più rivoluzionario dell'Italia contemporanea*, e naturalmente Serrati dev'essersi mostrato abbastanza stupito".

Prima però di tornare su questo episodio, per tentare di dirimere le molte questioni che pone, a cominciare naturalmente da quella della sua attendibilità, converrà fare un passo indietro, e ripercorrere le vicende degli anni d'anteguerra, per evidenziare i modi in cui il futurismo italiano era stato recepito *politicamente* dalla cultura russa, e non solo — naturalmente — da quella di "marca futurista".

Fonti alla mano, non credo che ci siano dubbi sul fatto che il futurismo (*in primis*, quello italiano) venisse recepito come movimento "di sinistra", fin eversivo. Per taluni, fin troppo "di sinistra": scriveva difatti nel 1913 Vadim Šeršenevič (e la fonte non è sospetta, perché sarà il più fedele marinettiano russo):

> Mi sembra che la strada della propaganda, sulla quale s'è messo ora Marinetti, sia molto pericolosa. Da quella strada si può precipitare nei burroni [...] della demagogia democratica I loro versi sono la predicazione più scoperta dell'uomo della folla, che vuole diventare a tutti i costi superuomo. [...] Gridano a tutti

[67] A. Gramsci, *Marinetti rivoluzionario?,* cit.

[68] "Il Secolo", 6 novembre 1920, p. 2: *Fatti e figure del giorno (Lenin e Marinetti):* 'F. T. Mari- netti, il genialoide allegro, che presiede per diritto di primogenitura i cenacoli dei futuristi [...], interrogato a Roma da un collaboratore del *Piccolo* sui nuovissimi atteggiamenti della sua attività politica...".

> "compagno", ed è davvero strano che la grigia folla quotidiana non risponda con calore al loro appello comunista.[69]

Forse con sfumature nietzscheane, ma sempre "di sinistra", anzi, "comunista" (nel 1913!). Sulle origini "nietzscheane" del futurismo insisté l'anno dopo Aleksandr Zakrževskij,[70] col civile dissenso del "Pervyj žurnal russkich futuristov". Nelle reazioni della stampa e della critica, le gesta dei futuristi vengono sempre più spesso definite da "unni", "nichilisti", "pazzi", "buffoni" e simili; tutte le definizioni sono tese però a quella data da Tasteven dei cubo-futuristi come dei "bolscevichi del futurismo", perché "nella distruzione si sono rivelati più a sinistra di Marinetti".[71] Più in generale, ai movimenti artistici d'avanguardia rimase attaccata l'etichetta di "arte di sinistra".

A dire il vero, è proprio dall'ala cubo-futurista (mi riferisco alla "autobiografia del futurismo" di Benedikt Livgic)[72] che, sia pure a distanza d'anni, si tende a prender le distanze dal movimento italiano sul terreno della politica, perché "il *budetljanstvo* non era una concezione del mondo compiuta, simile al marinettismo".

Il nodo ideologico-politico della contrapposizione russo-italiana, ma anche della stessa collocazione "di sinistra" del futurismo, venne rappresentato dall'atteggiamento nei confronti della "guerra — sola igiene del mondo". Ed è proprio sul terreno del nazionalismo esasperato, che s'era aperta nel 1914 la disputa contro Marinetti, guidata da Chlebnikov e dallo stesso Livšic. Quanto l'opposizione rasentasse — anche nei russi — una particolare "estetica della guerra", lo testimonia la lettera con la quale Velemir Chlebnikov ruppe con i suoi ex compagni, troppo accoglienti verso l'ospite italiano: dopo aver definito Marinetti "ortaggio italiano" (verosimilmente, sulla base della serie: Marinetti-marionetta-Petrugca-petrugka = prezzemolo), egli scrive difatti a Burljuk:[73] "Qui è l'Oriente che lancia una sfida all'Occidente arrogante LI Sono convinto che un giorno o l'altro ci incontreremo a colpi di cannone in un duello tra l'alleanza italo-tedesca e gli slavi, sulle coste della Dalmazia". Qualcosa del genere, come si sa, era destinata ad accadere, una trentina d'anni dopo: non a Dubrovnik, più a est, sulle rive del Don; Chlebnikov, morto nel 1922, non c'era, ma dall'altra parte, Marinetti si.

[69] V. Seršenevié, *Futurizm bez maski,* M. 1913, p. 50 (trad. it. in C. G. De Michek5, I/ *futurismo italiano in Russia,* eh., p. 113).

[70] S. Platonov, *Lekcija Zakrževskogo, in* "Futuristy. Pervyj žurnal russkich futuristov", 1-2, 1914; A. Zakrževskij è autore di *Rycari bezumija (futuristy),* M. 1914.

[7'] G. Tasteven, *Futurizm (na puti k novomu simvolizmu),* M. 1914, p. 32.

[72] B. Livšic, *Polutoraglazyj strelec,* cit.

[71] Lettera del 2 febbraio 1914, in V. Chlebnikov, *Neizdannye proizvedenda,* M. 1940, p. 368 (trad. it. in C. G. De Michelis, Il *Mutismo italiano in Russia,* cit., p. 127).

Comunque, il *test* decisivo fu l'atteggiamento dei futuristi verso l'imminente Grande guerra (in cui si dava, semmai, un'alleanza russo-italiana contro i tedeschi...): quanto ai futuristi non c'è molto da dire, essendo tutti — ad eccezione di Palazzeschi, e del già lontano Lucini — fervidi interventisti, compreso, si sa, il socialista Boccioni. Quanto ai futuristi russi, è invalsa una *vulgata* che pure non dovrebbe lasciar dubbi: quella che oppone all'interventismo degli italiani, il pacifismo dei russi, e semmai, dal 1918, fonda l'opposizione proclamata da Majakovskij in *Ržanoe slovo* (1918) " guerra-rivoluzione ".

Ma le cose non stanno esattamente così: non pochi furono, tra coloro già partecipi o vicini al movimento futurista, che si arruolarono volontari, a cominciare proprio da Livšic. Lo stesso Majakovskij, in un primo momento (giugno-dicembre 1914), fu sostenitore della guerra, e cercò di arruolarsi come volontario (venne respinto, per i trascorsi politici sovversivi): quando Viktor Chovin, nel dicembre 1914, tenne una conferenza su Il *futurismo e la guerra* (poi pubblicata sulla rivista che raccoglieva i resti dell'ego-futurismo),[74] scagliandosi contro il guerrafondaio futurismo italiano ("Non è stato forse lui a bombardare la cattedrale di Reims?", si chiedeva), fu proprio Majakovskij a replicargli, contro l'apologia della "ghiottoneria" e della "viltà", che "al Belgio in fiamme e ai martiri di Ostenda" Severjanin, "la vivandiera della poesia russa", sa offrire solo metafore culinarie:

Ah! città di ostriche rinomate![75]

Del resto pochi giorni prima (14 dicembre 1914), aveva scritto d'esser fiducioso che "i tedeschi, disperati, vedranno le bandiere russe garrire nel cielo di Berlino[76] (anche questo, come si sa, sarebbe avvenuto, ma trentun anni dopo: e le bandiere russe erano anche rosse).

Quel che si voleva dire, non era già di deprecare l'atteggiamento di Majakovskij, né di contrapporre meccanicamente a una *vulgata* tutta mistificante una "verità" sconcertante, bensì ricordare che esistevano anche in Russia, come in Italia, elementi e condizioni per un "interventismo di sinistra". Quanto a Majakovskij, si può concordare con V. Strada, che vede in quella posizione nei primi mesi di guerra "un'espressione rivelatrice d'uno stato d'animo che aveva semplicemente sbagliato a vedere nella guerra quello che poi crederà di vedere meglio realizzato nella rivoluzione, secondo lo stesso meccanismo mentale".[77]

[74] In "Oeirovannyj strannik" (Almanacco di critica e poesia intuitiva), 6, inverno 1914 (trad. it. [parziale] in G. Kraiski, *Poetiche russe del Novecento,* Laterza, Roma-Bari 1968, p. 137).

[75] V. Majakovskij, *Poezovec'er Igorja Severjanina,* in "Nov'", 23 dicembre 1914; ora in *Polnoe sobranie sočinenij (PSS), t. 1,* M. 1955, p. 338 (trad. it. in *Opere,* t. 1, Editori Riuniti, Roma 1958, p. 742).

[76] V. Majakovskij, *Budetljane, ibid.,* p. 329 (trad. it., *ibid.,* p. 734).

[77] V. Strada, *Le veglie della ragione, cit.,* p. 176.

Allora si deve, insieme, ricordare che anche la *vulgata* secondo cui "contrariamente a Marinetti, e ai futuristi italiani, i futuristi russi maledirono la guerra e lottarono contro di essa con tutte le armi della loro arte. La rottura dei due movimenti era consumata",[78] è frutto di una ricostruzione *a posteriori* (quello che sarebbe stata divulgata dai futuristi postrivoluzionari, riuniti nel LEF).

Il fatto è che in quegli anni il futurismo continua a venir sentito in Russia come fenomeno "di sinistra", indipendentemente dall'atteggiamento che i singoli potessero aver assunto verso la "guerra". Nel 1916 V. Chlebnikov invita nel "parlamento marziano", con voto consultivo, F. T. Marinetti, l'"ortaggio italiano" di due anni avanti;[79] e ancora nel 1924 Nikolaj Gorlov poteva asserire che il futurismo era un'arte organicamente rivoluzionaria, in Russia come in Italia, e che la questione della guerra era stata per Marinetti (che, certo, in questo sbagliava: non più di quanto aveva sbagliato Majakovskij, però, vien fatto di dire) una mera questione estetica.

Ma torniamo al colloquio di Mosca del 1920, una volta assodata la possibilità — in contesto russo — d'un'espressione come quella di cui ci occupiamo: in fondo, anche il celebre slogan "Il socialismo è potere dei Soviet più elettrificazione del paese", ha un vago sapore futurista. Sulla autenticità dell'asserzione ("Marinetti è un intellettuale rivoluzionario") non paiono sussistere dubbi, data la duplicità e vicinanza delle fonti; che sia uscita di bocca a LunaCarskij o a Lenin, cambia di poco la faccenda; anzi, a prender alla lettera le versioni di Gramsci ("in un discorso pronunciato in italiano ai delegati italiani") e di Marinetti ("Serrati ebbe con Lunaciarski e Lenin una discussione"), si potrebbe anche avanzare che sia stato detto più volte, in occasioni diverse (sempre però ai delegati italiani), da entrambi.

Il vero problema sarà di capire che cosa intendessero dire, e soprattutto fare, i massimi dirigenti sovietici, dicendo al capo dei socialisti italiani (e/o ai suoi compagni) che "Marinetti è rivoluzionario". Evidentemente, l'ottica giusta è quella della "politica effettuale", non della "politica culturale" (tra l'altro, di destra o di sinistra che fosse, è noto che Lenin non amava affatto il futurismo, né quello italiano, né quello russo).

Va allora ricordato che, in quegli stessi giorni, in un contesto del tutto analogo (discussioni in privato, non in assemblea), Lenin aveva detto — pare, ancora a Serrati — che "D'Annunzio è l'unico rivoluzionario in Italia": anche di questa seconda indicazione — che ha dato a sua volta molto daffare alla critica dannunziana — siamo propensi a ritenere

[78] A. Sola, *Futurisme russe et Révolution,* in «Europe", 2, 1975, p. 165.

[79] Cfr. *Truba marsjan,* Char'kov 1916 (trad. it. in G. Kraiski, *Poetiche russe del Novecento,* cit., p, 152).

fondata l'autenticità, per le ragioni che ho a suo tempo espresso in volume, e poi ribadito al Convegno di Gardone dell'ottobre 1985[80] (e Lenin non amava certo il dannunzianesimo più di quanto amasse il futurismo).

Lo storico Nino Valeri, sulla base d'una testimonianza che risale a M. Sarfatti, riferiva anche di una terza, sorprendente, indicazione ai socialisti italiani: "E Mussolini? perché l'avete perduto"; questa come avanzata da Lenin e da Trockij. Da quanto è dato sapere, riteniamo apocrifa questa terza "voce" (di fonte solo fascista, assai tarda, e senza riscontri),[81] pur non sorprendendoci che abbia potuto esser sentita, in Italia, non meno "verosimile" delle prime due, che invece riteniamo entrambe autentiche, e non derivate per calco l'una dall'altra.

Il problema allora sarà: perché la dirigenza sovietica, nel 1920, andava a indicare come "rivoluzionari" a Serrati e compagni personaggi come Marinetti e D'Annunzio?

La risposta apparentemente più plausibile è quella offerta da Valeri: "Sul piano della politica effettuale, *entrambi* avrebbero potuto riscontrarsi [...] con l'ondata rivoluzionaria del dopoguerra, rompendo le superstiti dighe dell'ordine tradizionale mediante i loro spregiudicatissimi estri [...]. In quel momento storico, i 'pazzi' incidevano nella variazione grande delle cose più che i 'savi' ":[82] noi pure l'abbiamo accolta in passato, nel senso di vedere in tali indicazioni una polemica denuncia con-

[80] C. G. De Michelis, *D'Annunzio nella cultura russa,* cit,, p. 38. Gli Atti del convegno su *D'Annunzio politico* sono in corso di stampa.

[81] Tale è anche l'opinione di R. De Felice *(Mussolini rivoluzionario,* Einaudi, Torino 1965, p. 427: "manca una seria documentazione"). N. Valeri, *in D'Annunzio davanti al fascismo,* Le Monnier, Firenze 1963, p. 51, cita come fonte la biografia di G. Pini e D. Susmel, *Mussolini: l'uomo e l'opera,* che al passo citato rimanda a M. Sarfatti, *Dux.* La frase ivi attribuita a Lenin ("E Mussolini? Perché lo avete perduto? Male, peccato! Era un uomo risoluto, vi avrebbe condotto alla vittoria") corrispondente nella sostanza a quanto riferito da G. Dolfin, in *Con Mussolini nella tragedia,* Garzanti, Milano 1949, p. 236, e cioè che lo stesso Mussolini gli disse (il 5 febbraio 1944): "Lenin, ai comunisti italiani che con Nicola Bombacci sono andati in Russia in un giorno ormai lontano, ha dato dei 'fantocci', dicendo loro queste testuali parole: Avete espulso dal partito socialista Mussolini, l'unico uomo in Italia che fosse capace di fare il socialismo sul serio". La fonte dunque parrebbe essere Bombacci, *che* non risulta però averlo mai affermato direttamente (mentre disse qualcosa del genere di D'Annunzio, già nel 1920; cfr. nota 84); la "voce" fa parte d'una certa mitografia di parte fascista, che vorrebbe Lenin conoscitore e apprezzatore di Mussolini (cfr. V. Mussolini, *Lenii conosceva i progetti rivoluzionari di mio padre,* in "Gente" 16 agosto 1963). Che Lenin potesse fare affermazioni del genere su Mussolini nell'estate del 1920, appare escluso dal fatto che all'epoca questi politicamente era uno sconosciuto, un oscuro ex socialista espulso dal PSI per interventismo (cioè dalle posizioni dello stesso Lenin) fin dal 1914. La citata mitografia ricorre allora alla "voce" che Lenin avesse conosciuto Mussolini in Svizzera nel 1904 (e se ne sarebbe ricordato 16 anni dopo): ma come ha mostrato De Felice (Mus*salici rivoluzionario,* cit., p. 35), "è da escludersi che tra i due ci siano stati rapporti ed è molto improbabile che si siano anche solo incontrati".

[82] N. Valeri, *D'Annunzio davanti al fascismo,* cit., p. 52; nel testo di Valeri l'espressione "entrambi" è riferita a D'Annunzio e Mussolini (e non Marinetti, del quale non parla). Ma a noi sembra, per quanto si va dicendo, che sia sostanzialmente riferibile anche a quest'ultimo. Rimane il fatto che, a proposito di indicazioni di "rivoluzionarietà" fatte da Lenin, quando ci si riferisce a Marinetti, si tace di D'Annunzio; e viceversa.

tro i socialisti italiani, di non saper fare, essi, la rivoluzione. Comunque, in questo modo l'intesero i protagonisti della frazione comunista, Gramsci (per quel che concerne Marinetti: "I futuristi, nel loro campo, sono rivoluzionari; in questo campo [...] è probabile che la classe operaia non riuscirà per molto tempo a fare di più di quanto hanno fatto i futuristi"), e Bombacci (per quel che concerne D'Annunzio: "il movimento dannunziano è perfettamente rivoluzionario; perché D'Annunzio è rivoluzionario").[83]

Questo vale, naturalmente, nell'ottica di un Lenin premurosamente sollecito per le sorti della rivoluzione in Italia; ma se prendiamo sul serio le considerazioni di Piero Melograni," secondo il quale già dal 1919 la dirigenza sovietica non aveva più *nessun interesse* all'attuarsi, in Italia, d'un reale processo rivoluzionario, anzi di fatto l'ostacolava in tutti i modi; e che proprio nell'estate del '20, al II Congresso del Komintern, si precisarono con la massima chiarezza i suoi obiettivi: "il partito italiano doveva perseguire una politica radicale al suo interno [...] e viceversa doveva condurre una politica niente affatto radicale verso l'esterno", la risposta di cui sopra risulta insoddisfacente, anzi tanto poco soddisfacente da rimettere in discussione l'attendibilità delle indicazioni date a Serrati e compagni. Noi però continuiamo a ritenerle autentiche, su base documentaria: e allora bisogna cercare una risposta diversa.

Certo è che nell'estate di quell'anno — malgrado le posteriori asserzioni di Tuntar, secondo cui Lenin avrebbe detto anche che "bisognava sfruttare la situazione creata dall'impresa dannunziana per volgerla ai fini della rivoluzione proletaria" —[85] Lenin non stese affatto la mano a quella offertagli da D'Annunzio, se non appunto con la dichiarazione di cui sopra. Che cosa poi si potesse aspettare (con Lunačarskij) sul piano della politica rivoluzionaria effettuale dal "rivoluzionario" Marinetti, candidato nelle liste fasciste del novembre 1919, e che soprattutto non guidava nessuna impresa di Fiume, è domanda cui è ancor più difficile rispondere.

Tenendo conto di tutto ciò, a mio modo di vedere la spiegazione più plausibile del dire a Serrati "Marinetti è rivoluzionario" (assieme alla stessa cosa, detta di D'Annunzio), è di inquadrarlo in quella che Melograni chiama la "politica delle scissioni", cioè nel progetto di far nasce-

[83] Cfr. "La Tribuna", 30 dicembre 1920, *Voci da Montecitorio;* la voce 'girava" fin da ottobre (cfr. *Assurde fantasie su Lenin e D'Annunzio,* in "Il Giornale d'Italia", 24 ottobre 1920), cioè da quando si diffuse anche quella concernente Marinetti (cfr. nota 69). Quanto a Bombacci, si veda ora G. Salotti, *Nicola Bombacci da Mosca a Salò,* Bonacci, Roma 1986, p. 44 sgg.

[84] P. Melograni, *Lenin e la prospettiva rivoluzionaria in Italia, in Rivoluzione e reazione in Europa 1917-1924,* Atti del convegno storico internazionale, Perugia 1978, Roma 1978, t. 2, p. 281.

[85] Cit. da R. De Felice, *Mussolini rivoluzionario, cit.,* p. 555.

re anche in Italia un partito comunista "non per fare la rivoluzione, ma per assicurarsi [...] uno strumento fedele e utile alla sua politica". L'anno successivo Trockij accusava Turati proprio di pensare questo ("Oggi la Russia sovietica cerca di promuovere il proprio interesse nazionale tramite l'Internazionale comunista"),[86] e *per questo* ne chiedeva la testa ai socialisti italiani: ma Trockij, appunto, era l'unico a credere sul serio, ancora, alla rivoluzione mondiale (e anche per questo ci avrebbe rimesso la testa). Insomma: nel quadro dato, la cosa più probabile è che la spregiudicata e talora contraddittoria abilità tattica di Lenin si sia avvalsa strumentalmente di indicazioni come quelle di D'Annunzio e Marinetti, come "intellettuali rivoluzionari", capaci d'accendere la fantasia d'un Bombacci (e magari anche d'un Gramsci), ma certo assolutamente indigeste per Serrati, Treves o Turati.

Ma ben presto, negli anni immediatamente successivi (1922-24) il quadro politico muta radicalmente, così in Italia come in Russia — che diviene nel frattempo Unione Sovietica. Le particolarissime circostanze, interne ed esterne, che nell'estate 1920 avevano reso possibili certi discorsi, vengono meno, con ciò stesso rendendoli paradossali e improbabili.

Si veda ad esempio quel che scrive Gramsci a Trockij del futurismo italiano: la stessa persona, lucida e beffarda, che nel gennaio 1921 aveva asserito che "i futuristi hanno avuto (una) concezione rivoluzionaria, assolutamente marxista, quando i socialisti non si occupavano neppure lontanamente di simile questione", poco più d'un anno e mezzo dopo (8 settembre 1922) dice, non meno lucidamente, anche se un po' meno beffardo:

> II movimento futurista in Italia *dopo la guerra* [corsivo nostro, N.d.A.: dunque, già nel '19-20] ha perso completamente le sue proprietà caratteristiche [...]. Marinetti ha scritto un opuscolo *Al di là del comunismo*, nel quale espone le proprie dottrine politiche, se si possono chiamare dottrine le fantasie di quest'uomo Il programma del Proletkul't [...] assorbe l'energia di chi ha ancora Ia voglia e il tempo di occuparsi di simili questioni.[87]

In terra russa le tesi sostenute da Lenin e Lunakarskij, a Serrati e compagni, negli anni successivi trovano in sostanza un unico conse-

[86] L. Trotckij, *Discorso sulla questione italiana* (29 giugno 1921) (trad. it. *in Problema della rivoluzione in Europa,* Mondadori, Milano 1979, p. 187).

[87] In L. Trotckij, *Letteratura e rivoluzione* (1923) (trad. it. Einaudi, Torino 1973, p. 141).

guente assertore ed esegeta. Si tratta di Nikolaj Gorlov, col saggio *Futurismo e rivoluzione*[88] che apparve nel 1924, ma che doveva esser stato scritto almeno un paio d'anni prima, visto che Trockij ne parla come di "uno studio non ancora pubblicato" in *Letteratura e rivoluzione* (1923; a queste pagine, Gorlov replicò con un articolo sul "Lef").[89] È difficile dire se Gorlov, sostenendo la natura rivoluzionaria del futurismo in generale, e dunque *anche* di quello italiano, fosse a conoscenza dei colloqui del luglio-agosto 1920: troppo poco si sa di lui, se non che era militante attivo del partito (il che rende plausibile l'ipotesi); ma certo, da un punto di vista "sovietico" ne appare la sola argomentazione conseguente e credibile. Questo però non impedì che al suo apparire (Lenin era già morto) quel saggio venisse fatto oggetto di aperto dileggio ("è difficile prendere sul serio il libro di Gorlov", disse un critico autorevole),[90] senza che nessuno si alzasse per difenderlo, magari solo col ricordare che Lenin aveva fatto intendere le stesse cose, solo pochi anni prima. Di Gorlov non s'è più saputo nulla, dall'epoca staliniana in poi; il suo nome non figura, non dico nell'*Enciclopedia letteraria* (o storica), ma nemmeno nell'indice dei nomi delle *Opere* dei protagosti del tempo: forse, quel suo spavaldo dare del cretino ai primi personaggi della *nomenklatura* d'allora, o forse un eccesso di familiarità con Trockij, gli sono costati cari.

Ciò malgrado: in Russia si continuò a discutere di Marinetti e del futurismo fino alla fine degli anni venti; ancora nel 1927 Osip Brik ribadiva (secondo uno schema introdotto da Majakovskij) che "i futuristi russi [...] non hanno accettato Marinetti, pur utilizzando singole parole d'ordine del futurismo italiano, alle quali sono rimasti fedeli sino ad *oggi*".[91]

Una tale situazione contraddittoria, che oggettivamente favorisce le più disparate interpretazioni complessive del fenomeno del quale ci occupiamo, ci induce a riproporre l'interrogativo, di "quando" abbia avuto termine la presenza attiva, fruttuosa, del futurismo italiano nella cultura russa: non dunque come mera questione di periodizzazione storico-culturale (che pure ha la sua importanza), ma direi come un nuovo fascio di luce da gettare a ritroso sul problema, per intenderlo meglio.

Ricordiamo intanto alcuni essenziali dati di fatto. Testi di Marinetti

[88] N. Gorlov, *Fuitdrizm i revoljucija (poezija futuristov),* M. 1924 (trad. it. [brani] in C. G. De Michelis, 11 *futurismo italiano in Russia,* cit., p. 209; trad. fr. in *Le formalisme et le futurismo russes devant le marxisme,* L'Age d'Homme, Losanna 1975, pp. 155-215).

[89] N. Gorlov, *Sui futurismi e sul futurismo,* in "Lef", 4, 1924 (trad. fr. in *ibid.,* p. 144).

[90] A. Lanev, *Voprosy Itteratury i krittkt,* M. 1925, p. 157.

[91] O. Brik, *My-futuristy, in "Novyj* Lef", 8-9, 1927 {trad, it. in G. Kraiski, *Poetiche russe del Novecento,* cit., p. 235).

e del futurismo italiano, continuano per un certo tempo a venire tradotti sulla stampa sovietica (ben dopo la "marcia di Roma"): *Nuovi Manifesti di Marinetti* e *La nuova religione-morale della velocità* nel 1923,[92] il "dramma africano" *Il tamburo di fuoco* e altre poesie di Marinetti, Folgore, Buzzi, nel 1924.[93]

Fino alla fine degli anni venti, fin quando cioè c'è in URSS un dibattito sull'avanguardia, sono relativamente numerosi gli interventi sul (ma sarebbe meglio dire: sempre più spesso, *contro*) il futurismo italiano: e vorrei segnalare in aggiunta a quelli a suo tempo antologizzati, il bel saggio di B. Ternovec sulla *Pittura moderna in Italia*, la sua recensione all'*Arte nella Russia dei Soviets* di Vinicio Paladini, nel 1926.[94]

Più o meno fino agli stessi anni — ben vengano naturalmente nuovi materiali d'archivio — si registrano altresì degli incontri di Marinetti (o altri futuristi) con protagonisti della cultura sovietica "di sinistra": nel 1927, a Roma, con Nikolaj Aseev;[95] nel 1929, al Congresso di cinematografia, in Svizzera, Ejzenštejn conosce Prampolini; nel 1930, a Parigi, ancora Ejzenštejn s'incontra con Marinetti che gli fa dono de *I nuovi poeti futuristi* (1925), con una dedica al "grand talent futuriste" del regista sovietico, che non se ne mostra granché gratificato (ma l'*Autobiografia* in cui l'episodio è ricordato è del 1940, e bisognerà farci un po' la tara);[96] o magari incontri "mancati", come l'invito fattogli da Lunačarskij di recarsi a Mosca, nel 1928 (di cui m'informa la signora Luce Marinetti), probabilmente in occasione del centenario tolstojano.

Tuttavia, l'appuntamento che ci sembra decisivo, e che in qualche modo può illuminare l'intera questione qui sollevata, resta quello di Marinetti con Majakovskij, a Parigi nel giugno 1925. Oltre alle scarne indicazioni tratte dalla sbiadita memoria di Elsa Triolet (che per l'occasione fece da interprete), già riportate da V. Katanjan,[97] abbiamo adesso a disposizione la "scaletta" delle domande che Majakovskij intendeva porre a Marinetti, conservata in un dattiloscritto allo CGALI di Mosca.[98]

Tralasciando gli aspetti "pubblicistico-propagandistici" e "psicologici" dell'episodio; una volta constatata la connessione a incastro delle due fonti (Majakovskij che chiede: "Est-il vrai que le futurisme italien,

[92] "Sovremennyj zapad", rispettivamente I e III, 1923.
[93] " Zapadnye sborniki", vyp. 2, M. 1924.
[94] " Nauka i iskusstvo", 1, 1926, pp. 132 sgg. e 279.
[95] N. Aseev, *Razgrimirovannaja krasavica* (1928), in *Sobranie sočinenij,* t. 5, M. 1964 (trad. it. in C. G. De Michelis, Ii *futurismo italiano in Russia,* cit., p. 242).
[96] S. Ejzenštejn, *Avtobiografičeskie zarnetki,* in *Izbrannye proizvedenija,* t. 1, M. 1964, p. 370.
[97] V. Katanjan, *Majakovskij. Literaturnaja clgronika, M.* 1961 (trad. it. *Vita di Majakovskij,* Editori Riuniti, Roma 1978, p. 173).
[98] Cfr. C. G. De Michelis, *Per un inedito 1925 di Majakovskiy,* in "Nuova Rivista Europea", 9, 1979 (CGALI, F. 336, op. 5, ed. chr. 205).

d'abord mouvement englobant tous les domaines de la culture, s'est tranformé en école esthétique qui étanche le soif d'excentricité de la bourgeoisie italienne?", e Marinetti che gli risponde: "Notte à'ine futuriste italienne ne s'arrétera pas"): l'essenziale da chiedersi è quale fase deI rapporto tra i due movimenti testimoni l'incontro personale dei due *leaders*, nel 1925.

Qui conviene gettare un breve sguardo retrospettivo alla storia dei rapporti Majakovskij-Marinetti. Essa inizia nel 1913, con un Majakovskij praticamente sconosciuto che in una conferenza "se la prese con l'accusa che il futurismo russo non fosse altro che imitazione del futurismo italiano di Marinetti",[99] dichiarando "il nostro disprezzo per gli uomini del pugno, della rissa;[100] e con Marinetti, sotto i riflettori dell'attualità, che gli risponde (tramite il giornalista M. Osorgin) "la conferenza di cui mi scrivete è un caso isolato", perché tutto mostra che "il futurismo russo [...] prende le mosse dal nostro futurismo italiano".[101] Prosegue nel 1914 (13 febbraio), con la protesta di Majakovskij alla Conferenza moscovita (l'ultima) di Marinette[102], e con la successiva lettera deI 15 febbraio, in cui per la prima volta, pur "negando ogni dipendenza dagli italo-futuristi", indicava "un parallelo letterario: il futurismo è una corrente generale […], la poesia del futuro sarà cosmopolita".[103] Nel 1918 (nella quinta parte del poema *Vojna i mir*) Majakovskij impiega la celebre espressione:

In ogni giovane — la polvere pirica di Marinetti,
in ogni vecchio — la saggezza di Hugo.[104]

Nel medesimo 1918 Majakovskij ribadisce (questa volta, con chiare connotazioni ideologiche) il "parallelo letterario": "A nessuno è proibito chiamarsi futurista. Sia l'italiano Marinetti, che pone come fine politico — la rinascita dell'Italia — la guerra; sia i dolci cantori russi come Severjanin; sia noi, i giovani poeti di Russia, che abbiamo trovato uno sbocco spirituale nella rivoluzione".[105] Nel 1923 infine, ad una pubblica disputa sul *Futurismo oggi*,[106] Majakovskij precisa meglio la teoria del "parallelo *meramente* letterario": "Tra il futurismo russo e quello italia-

[99] "Russkie vedomosti", 12 novembre 1913; cit. da V. Katanjan, *Vita di Majakovskij, cit.,* p. 33.

[100] V. Majakovskij, *Dosti2enija futurizma* (1913), in PSS, cit., t. 1, p. 367.

[101] M. Osorgin, *Patent na vzdorotvorčestvo,* in "Russkie vedomosti", 31 dicembre 1913 (trad. it. in *Marinetti futurista,* cit., p. 31).

[102] Cfr. V. Katanjan, *Vita di Majakovskis,* cit., p. 36.

[103] "Nov'", 15 febbraio 1914 (trad. it. in C. G. De Michelis, Il *futurismo italiano in Russia, cit.,* p. 130).

[104] V. Majakovskij, in PSS, cit., t. 1, p. 240; una prima stesura recava "strass'" (passione) per "poroch" (polvere da sparo).

[105] V. Majakovskij, *Etu knogu dolien pročest' každyj,* in PSS, cit., t. 12, M. 1959, p. 11 (trad. it. in G. Kraiski, *Poetiche russe del Novecento,* cit., p. 197).

[106] Disputa del 3 aprile 1923, in PSS, cit., t. 12, p. 261.

no, qualcosa di comune esiste e non esiste [...]. Bisogna far attenzione al fatto che per noi 'futurismo' è un nome di famiglia. Il nostro nome proprio è `comunisti-futuristi'. Ideologicamente, non abbiamo nulla da spartire, col futurismo italiano. Quel che c'è di comune è solo nell'elaborazione formale del materiale". Benché fortemente sospetta (non occorre essere formalisti con tessera, per capire che in arte la "elaborazione formale del materiale" è tutto), questa distinzione prese piede nell'ambito del "Lef", e in sostanza è quella che verrà ripresa nel 1927 da Brik.

Ma la *fonte* (il testo di referenza) su cui è basata la scaletta del 1925, non sta in nessuna delle formulazioni che abbiamo adesso ricordato: sta invece nella lettera di Gramsci a Trockij sul futurismo italiano, del 1922 (anche Majakovskij, il 1° settembre 1922, aveva scritto una *Lettera sul futurismo:* pubblicata nel 1958 senza indicazione del destinatario, era verosimilmente indirizzata anch'essa a Trockij).[107] Anzi lo schema del ragionamento appare inverso a quello del "parallelo meramente letterario": "Molte pagine dei vostri manifesti potrebbero *ancora interessare* gli artisti dell'URSS; ma *ciò* è impedito *dalle vostre posizioni politiche*". Questo ci indica una cosa essenziale: e cioè che nel 1925 il *leader* del futurismo russo postrivoluzionario, mentre s'aggrappa ancora all'idea che Marinetti pensi veramente che "i proletari comprendono il futurismo meglio dei borghesi" (cosa che effettivamente Gramsci aveva scritto, ma solo come un episodio singolo — la mostra futurista della Sezione *Proletkul't* di Torino —, che ricordava un atteggiamento a suo dire assai diffuso "prima della guerra"), nei fatti è fermo, quanto alla sostanza del dibattito, a tre anni prima. Se a ciò si aggiunge il fatto che le strade imboccate dall'arte di sinistra sovietica nel 1925 erano sostanzialmente divergenti non solo dal coevo futurismo italiano, ma anche da quello delle origini, la risposta emerge da sola.

Fatti naturalmente salvi nuovi dati documentari, l'incontro Marinetti-Majakovskij del 1925 attesta che l'epoca del rapporto attivo tra i due movimenti s'era chiusa da qualche tempo: essi parlavano lingue radicalmente diverse, e non solo sul terreno ideologico-politico, se non altro perché — come ha ben intuito W. Benjamin — lo stesso rapporto "arte- politica" si andava stabilizzando, nei due macrosistemi culturali, in forme antitetiche. E se una qualche fedeltà (di principio) resisteva a "singole parole d'ordine", era a quelle del manifesto del 1909, non già al *Tattilismo* o alla *Morale della velocità.*

Volendo meglio precisare le date, diciamo che la "fine dell'avventu-

[107] *Literaturnoe nasledsivo, t. 65, Novoe o Majakovskom,* M. 1958 (trad. it. in G. Kraiski, *Poetiche russe del Novecento,* cit., p. 204).

ra" non va collocata (come vuole una certa *vulgata*) al 1916-18, ma nemmeno al 1929-30 (come noi pure, forse, abbiamo contribuito ad accreditare). Il futurismo italiano rimane un termine di confronto fin quando esiste in URSS un dibattito sull'avanguardia; ma la sua funzione propellente era di fatto esaurita da vari anni. Tale è ancora, ai nostri occhi, quella che gli riconosce Jurij Annenkov nel 1921 per l'Ottobre teatrale: siamo insomma immediatamente a ridosso degli anni in cui Lenin (e Lunačarskij) andavano dicendo in maniera cinicamente strumentale che "Marinetti è un intellettuale rivoluzionario"; che sono poi gli stessi in cui un filologo geniale, amico stretto dei futuristi russi (anzi, egli pure "poeta futurista" sotto pseudonimo), Roman Jakobson, asseriva che la "rivoluzionarietà" — lui invero diceva: "riforma" — di Marinetti rimaneva nel campo del *réportage*.[108]

L'ha scritto in una *brochure* edita nel 1921; sulla copia che ne possiedo, mi ha scritto a mo' di dedica, nel 1981: "È un vecchio libretto con intuizioni moderne".

[108] R. Jakobson, *Novejšara russkaja poezija,* Praga 1921 (testo d'una conferenza del maggio 1919) (trad. it. [parziale] in C. G. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia,* cit., p. 174; e in R. Jakobson, *Poetica e poesia,* Einaudi, Torino 1985, p. 3).

Bibliografia

Fonti primarie

Andreev L., *Revkiem. Sbornik v pamjati* L. *Andreeva,* M. 1930.
Andreev L., *Savva* trad. it. P. Gobetti e A. Prospero, Taddei, Ferrara 1921.
Andreev L., *I sette impiccati* (trad. it. D. Cinti, Sonzogno, Milano s.d. [ma 1919]).
Aseev N., *Razgrimirovannaja krasavica* (1928), in *Sobranje sočinenij,* M. 1964 (trad. it. in C. G. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia,* De Donato, Bari 1973).
Assurde fantasie su Lenin e D'Annunzio, in "Il Giornale d'Italia", 24 ottobre 1920.
Baudouin de Courtenay R., *Contro la Spagna passatista,* in "Vestnik Znanija, V, 1914, (trad. it. in C. G. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia,* De Donato, Bari 1973).
Boccioni U., *Altri inediti e apparati critici,* Feltrinelli, Milano 1972.
Borgese G. A., *Racconti di Cecof* (1911), in *La vita e il libro,* Fratelli Bocca (V. Sona), Torino 1928.
Brandes G., *Fugleperspektiv,* in "Russkie vedomosti", 1913.
Brik O., *My-futuristy,* in "Novyj Lef", 8-9, 1927 (trad. it. in G. Kraiski, *Poetiche russe del Novecento,* Laterza, Roma-Bari 1968).
Brjusov V., *Golos goroda,* in *Puri i perepurja,* t. III, M. 1909 (trad. fr. *La voix de la ville,* in "Poesia", 1909).
Brjusov V., *Ognennyj angel* (trad. it. a cura di C. G. De Michelis, *L'angelo di fuoco,* E/0, Roma 1984).
Cappa I., Lucini G. P., *Il Tempio della Gloria. Tre ore sceniche della Russia contemporanea,* Puccini, Milano 1913.
Chlebnikov V., *Neizdannye proizvedenija,* M. 1940 (trad. it. in C. G. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia,* De Donato, Bari 1973).
Chlebnikov V., *Truba marsjan,* Char'kov 1916 (trad. it. in G. Kraiski, *Poetiche russe del Novecento,* Laterza, Roma-Bari 1968).
Chovin V., II *futurismo e la guerra,* in "Očarovannyj strannik" (Almanacco di critica e poesia intuitiva), 6, inverno 1914 (trad. it. [parziale] in G. Kraiski, *Poetiche russe del Novecento,* Laterza, Roma-Bari 1968).
Čukovskij K., *Futurizm,* Pg 1922.
De Sanctis N., in "Emporium", 16, 1902.
Ejzenštejn S., *Avtobiografičeskie zametki,* in *Izbrannye proizvedenija,* M. 1964.
Erenburg I., *Uomini anni vita,* Editori Riuniti, Roma 1961.
Fatti e figure del giorno (Lenin e Marinetti), in "Il Secolo", 6 novembre 1920.
Gorlov N., *Futurizm i revoljucija (poezija futuristov),* M. 1924 (trad. it. [brani] in C. G. De Michelis, Il *futurismo italiano in Russia,* De Donato, Bari 1973; trad. fr. in *Le formalisme et le futurisme russes devant le marxisme,* L'Age d'Homme, Losanna 1975).
Gorlov N., *Sui futurismi e sul futurismo,* in "Lef", 4, 1924 (trad. fr. in *Le formalisme et le futurisme russes devant le marxisme,* L'Age d'Homme, Losanna 1975).

Grabowski I., *Najnowsze prady w literaturze europejskiej,* in "Świat", Varsavia 2 e 9 ottobre 1909.
Gramsci A.,, *Marinetti rivoluzionario?,* in "L'Ordine Nuovo", 5, 5 gennaio 1921, ora in *Socialismo e fascismo,* Einaudi, Torino 1966.
Ignat'ev I., *Ego-futurizm,* Pb. 1913.
Jakobson R., *Novejšaja russkaia poeztja,* Praga 1921 (trad. it. [parziale] in C. G. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia,* De Donato, Bari 1973).
Jakobson R., *Poetica e poesia,* Einaudi, Torino 1985.
Kellen L., *Novaja živopis',* M. 1913.
La musique libre, SPb. 1910.
Ležnev A., *Voprosy literatury i kritiki,* M. 1925.
Livšic B., *Polutoraglazyj strelec* (1933) (trad. it. *L'arciere dall'occhio e mezzo,* Laterza, Roma-Bari 1968).
Lucini G. P., *Come ho sorpassato il futurismo,* in "La Voce", 15, 10 aprile 1913.
Lucini G. P., *Il poeta dei vagabondi,* in "La Educazione politica", IV, 84, 15 giugno 1902 (trad. it. in C. Cordiè, *Appunti su Gian Pietro Lucini e la Russia,* in "Filologia e letteratura", XIV, 1968).
Lucini G. P., *Intervento,* in *Inchiesta internazionale di "Poesia" sul verso libero,* in "Poesia", II, 9-12, 1906-1907.
Lucini G. P., *Marinetti Futurismo Futuristi,* a cura di M. Artioli, M. Boni, Bologna 1975.
Lunačarskij A., *Futuristy,* in "Kievskaia mysl", 17 maggio 1913 (trad. it. in C. G. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia,* De Donato, Bari 1973).
Majakovskij V., *Polnoe sobranie socinenij (PSS),* M. 1955 (trad. it. in *Opere,* Editori Riuniti, Roma 1958).
Majakovskij V., *Etu knigu dolžen pročest' každyj,* M. 1959 (trad. it. in G. Kraiski, *Poetiche russe del Novecento,* Laterza, Roma-Bari 1968).
Majakovskij V., *Lettera,* in "Nov" 15 febbraio 1914 (trad. it. in C. G. De Michelis, Il *futurismo italiano in Russia,* De Donato, Bari 1973).
Majakovskij V., *Literaturnoe nasledstvo,* t. 65., *Novoe o Majakovskom,* M. 1958 (trad. it. in G. Kraiski, *Poetiche russe del Novecento,* Laterza, Roma-Bari, 1968).
Majakovskij V., in "Russkie vedornsti", 12 novembre 1913, (trad. it. in V. Katanian, *Vita di Majakovskij,* Editori Riuniti, Roma 1968).
Marinetti F. T., *La grande Milano tradizionale e futurista,* Mondadori, Milano 1969.
Marinetti F. T., *Teoria e invenzione futurista,* Mondadori, Milano 1968.
Minskij N,, *"All'anima mia due ale furon date...",* trad. A. De Gubernatis, in "Nuova Antologia", giugno 1885.
Minskij N., *Che cosa cerchi?,* trad. R. Olkieniskaja, Naldi, Milano 1924.
Minskij N., *Na obščestvennye temy,* SPb. 1909.
Minskij N., *Polnoe sobranie stichotvorenij,* SPb. 1907.
Novaja Lekcija Marinetti, in "Novoe vremja", 4 febbraio 1914.
Olimpov K., *Bukva Marinetti,* in "Vtoroj sbornik Centrifugi", M. 1916.
Ortensi U., "Emporium", 16, 1902.
Ortensi U., "La nuova parola", 2, 1902.
Osorgin M., *Patent na vzdorotvorčestvo,* "Russkie vedomosti", 31 dicembre 1913 (trad. it. in *Marinetti futurista,* Guida, Napoli 1977).
"Panda", *Nabroski sovremennosti (futuristy),* in "Večer", 8 marzo 1909 (trad. it. in C. G. De Michelis, Il *futurismo italiano in Russia,* De Donato, Bari 1973).
Papini G., in "Vesy", 12, 1905.

Pica V., *L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1907.
Pica V., *All'avanguardia,* Napoli 1890.
Platonov S., *Lekcija Zakrževskogo,* in "Futuristy. Pervyj 2urnal russkich futuristov", 1-2, 1914.
Šemšurin A., *Futurizm v stichach Btjusova,* M. 1913.
Šeršenevič V., *Futurizm bez maski,* M. 1913 (trad. it. in C. G. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia,* De Donato, Bari 1973).
Šeršenevič V., *Zelenaja ulica,* M. 1916.
Rozanov N. P., *Egofuturiztn,* Vladikavkaz 1914.
Tasteven G., *Futurizm (na putt' k novomu simvolizmu),* M. 1914.
Trotckij L., *Discorso sulla questione italiana* (29 giugno 1921) (trad. it. in *Problemi della rivoluzione in Europa,* Mondadori, Milano 1979).
Trotckij L., *Letteratura e rivoluzione* (1923) (trad. it. Einaudi, Torino 1973).
Voci da Montecitorio, in "La Tribuna", 30 dicembre 1920.
Zakrževskij A., *Rycari bezumija (futuristy),* M. 1914.

Fonti secondarie

Aimone L., *I Miriskussniki in Italia,* in "Mir Iskusstva", Atti del Convegno, Torino 1982, Roma 1984.
Artioli M., in "Il Verri", 33-34, 1970.
Ballo G., *Boccioni a Milano,* Mazzotta, Milano 1982.
Belloli C., *Il I Centenario della nascita di Boccioni,* in "La martinella di Milano", luglio-agosto 1982.
Buzzi R, *Bibliografia generale,* Milano 1959.
Chardžiev N., Trenin V., *Poetičeskaja kul'tura Majakovskogo,* M. 1970.
Colucci M., *Futurismo russo e futurismo italiano,* in "Ricerche slavistiche", XII, 1964.
Cordié C., *Appunti su Gian Pietro Lucini e la Russia,* in "Filologia e letteratura", XIV, 1968.
De Felice R., *Mussolini rivoluzionario,* Einaudi, Torino 1965.
De Michelis C. G., *D'Annunzio nella cultura russa,* in AA.VV., *D'Annunzio nelle culture dei paesi slavi,* Marsilio, Venezia 1979.
De Michelis C. G., *Il primo manifesto di Marinetti nelle sue versioni russe,* in *Marinetti futurista,* Guida, Napoli 1977.
De Michelis C. G., *Per un inedito 1925 di Majakovskij,* in "Nuova Rivista Europea", 9, 1979. Dolfin G., *Con Mussolini nella tragedia,* Garzanti, Milano 1949.
Drozda M., *Futurismus v moderní ruské literature,* in *Dvacátá léta,* Univ. Karlova, Praga 1968.
Folejewski Zb., *Some Problems of Semantics in Painting and Poetry: Majakovskij, Pasternak, and the Italian Manifesto of Futurist Painting,* in "Canadian Slavonic Papers", I, 1983.
Futurismo & Futurismi, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano 1986.
Giuliani R., *Le prime traduzioni I...1 di L. Andreev,* in *Le traduzioni letterarie dal russo […],* Cisalpina, Milano 1979.
Katanjan V., *Majakovskij. Literaturnaja chronika,* M. 1961 (trad. it. *Vita di Majakovskij,* Editori Riuniti, Roma 1978).

Kotrelev N. V., *Italjanskie literatory-sotrudniki "Vesov",* in *Problemy retrospektivnoj bibliografii i nekotorye aspekty naučno-issledovatel'skoj raboty VGBIL*, M. 1978.
Kraiski G., *Poetiche russe del Novecento,* Laterza, Roma-Bari 1968.
Lehrmann G., *De Marinetti à Maiakovski,* lmpr. de la Gare, Friburgo 1942.
Lista G., *Marinetti et les anarchosyndacalistes,* in *Présence de Marinetti,* L'Age d'Homme, Losanna 1982.
Literaturnoe nasledstvo, t. 85, Valerfi Brjusov, M. 1976.
Mariani G., *Il primo Martinetti,* Le Monnier, Firenze 1970,
Markov V., *Russian Futurism: a History,* University of California Press, Berkeley 1968.
Melograni P., *Lenin e la prospettiva rivoluzionaria in Italia,* in *Rivoluzione e reazione in* Europa 1917-1924, *Atti del Convegno storico internazionale, Perugia 1978, Roma 1978*.
Michajlov O., *Na pereput'jach realizma i modernizma,* in *Stranicy russkogo realizma,* M. 1982.
Mussolini V., *Lenin conosceva i progetti rivoluzionari di naso padre,* in "Gente", 16 agosto 1963.
Piscopo U., *Marinetti prefuturista,* in *Présence de Marinetti,* L'Age de l'Homme, Losanna 1982.
"Quaderni del Vittoriale", 7, 1978.
Rosei M., *Dobužinskij e Boccioni, in* "Mir Iskusstva", Atti del Convegno, Torino 1982, Roma 1984.
Salotti G., *Nicola Bombacci da Mosca a Salò,* Sonaceli, Roma 1986.
Sola A., *Futurtime russe et Révolution,* in "Europe", 2, 1975.
Strada V., *Letteratura sovietica 1953-1963,* Editori Riuniti, Roma 1964.
Strada V., Le *veglie della ragione,* Einaudi, Torino 1986.
Valeri N., *D'Annunzio davanti al fascismo,* Le Monnier, Firenze 1963.
Verigina V. P., *Vospominanjia,* L. 1974.

Il secondo futurismo russo: la dimensione politica

Halina Stephan

Gli inizi del futurismo russo

Come i loro colleghi dell'Europa occidentale, i futuristi russi inaugurarono il loro programma artistico aggredendo i canoni letterari vigenti nel loro paese e prospettando alla letteratura funzioni sociali radicalmente nuove. In Russia questi canoni erano stati dettati dagli artisti appartenenti al realismo e al simbolismo, i cui scritti divulgavano una "cultura di alto livello" e mantenevano la continuità culturale promuovendo il patrimonio della tradizione.

I grandi realisti russi avevano concepito lo scrittore come un'autorità morale che si rivolgeva alla coscienza sociale ed etica dei suoi ascoltatori e si valeva dell'arte letteraria per alimentare la coscienza spirituale della nazione. I simbolisti, avevano rifiutato questa concezione e coltivavano in sé la figura romantica di un poeta-profeta, attento soprattutto all'esito estetico e all'elaborazione di interpretazioni filosofiche della realtà universale.

I futuristi russi, venuto il momento, si posero in una situazione antitetica rispetto ai realisti e ai simbolisti, e perseguirono un'arte antipsicologica, antifilosofica ed antitradizionalista.[1] Il modello artistico futurista comportava una visione nuova della funzione sociale della letteratura e una nuova definizione del ruolo dello scrittore nella società russa. Nella fase iniziale del movimento, il poeta futurista (è appunto la definizione che egli dava di se stesso) distruggeva i vecchi modi di percezione, svelava una realtà libera dalle distorsioni imposte dalla tradizione culturale, "deautomatizzava" il linguaggio, ridonando alle parole il loro significato originario, che era andato perso nell'uso consueto.

Nel periodo prerivoluzionario, iI futurismo si presentò sulla scena culturale come movimento innovatore della vita letteraria, al di fuori di

[1] Miroslav Drozda, Milan Hrala, *Dvacátá léta sovětské lzterétil kritiky (LEF-RAPP-Pereval)* (Vent'anni di critica letteraria sovietica), Acta Universitatis Carolinae, Philologica Monographia, 20, Univ. Karlova, Praga 1968, pp. 24-28.

qualsiasi impegno politico. Le attività futuriste si svilupparono in contrasto con un contesto di tradizioni culturali ben stabilite e codici di comportamento e di ricezione dell'opera d'arte perfettamente delineati. In questo ambiente i futuristi russi inaugurarono il loro movimento concependolo come "antisistema" della cultura consolidata. Diversamente dai simbolisti e dai realisti del loro paese che operavano come custodi del patrimonio culturale, i futuristi assunsero il ruolo di ribelli, in lotta aperta contro i canoni letterari e culturali propri dell'esperienza artistica dei livelli più elevati. Poiché i futuristi russi erano per natura al di fuori della tradizione culturale, a causa delle loro origini provinciali, del loro basso livello sociale e della loro cultura relativamente modesta, essi fecero della propria coscienza di "esclusi" il pilastro del loro programma estetico.

Una delle principali innovazioni portate dai futuristi nella vita letteraria russa fu l'ilitroduzione di un nuovo modo di comportamento del poeta, secondo uno schema che ne abbassava deliberatamente Io status e ne distruggeva l'immagine romantica, intrinseca alla tradizione letteraria della vecchia Russia. Come i "poeti della strada", i futuristi divennero personaggi pubblici, che divulgavano la loro arte attraverso i giornali, le riunioni pubbliche e la lettura delle loro poesie, trascurando nella maggior parte dei casi la tradizionale pubblicazione presso un editore. Essi sfidarono l'essenza stessa, tradizionalmente controllata, della letteratura, moltiplicando i mezzi di diffusione, rendendo la parola scritta una semplice porzione di un progetto artistico globale, attribuendole un valore visivo e proclamandola in pubblico: veniva in tal modo immesso nella tradizione il suono del testo, il "parlato", quale condizione essenziale del tessuto poetico. Sebbene fossero per lo più poeti, i futuristi spesso si associarono ai pittori d'avanguardia, anzi alcuni di essi coltivarono una doppia identità, di pittore e di poeta insieme.

Sebbene i futuristi abbiano aperto nuove vie e nuove possibilità all'arte dal punto di vista sociale, nel periodo prerivoluzionario la politica non influenzò il futurismo russo in modo significativo. Prima della rivoluzione, per i futuristi convinzioni socio-politiche e fedeltà alla tradizione del realismo russo erano due cose associate, ed essi le rifiutavano entrambe, considerando gli eventi e le questioni politiche ben al di fuori del loro ambito concettuale e d'azione. Poiché per essi arte e politica erano totalmente distinte, quando qualcuno tra loro veniva coinvolto personalmente nella politica, questo fatto veniva considerato puramente incidentale. L'iscrizione di Majakovskij al Partito Comunista ed il suo arresto per attività politica precedono di due anni circa la sua partecipazione al movimento futurista. Dopo l'episodio dell'arresto, Maja-

kovskij non si ricongiunse più al partito, sebbene il suo coinvolgimento sia poi diventato importantissimo per la sua "immagine sovietica" ed abbia dato un tono peculiare all'intero movimento futurista. Un altro futurista che episodicamente partecipò ad attività politiche fu Velemir Chlebnikov, incarcerato per qualche settimana nel 1905 per aver partecipato ad una manifestazione. Secondo Vladimir Markov, dopo quell'esperienza Chlebnikov "perse ogni interesse per la politica".[2] In verità Chlebnikov non era un politico in senso stretto, era tendenzialmente nazionalista, interessato alla cultura slava (in particolare preistoria e mitologia), e si adoperò per creare una lingua panslava. In lui prevaleva una visione utopistica della vita sociale, egli immaginava un futuro glorioso per l'umanità, un futuro che si sarebbe realizzato ad opera dei migliori del mondo, i quali avrebbero dato vita al "governo dei presidenti del globo". Proteso all'avvenire, Chlebnikov si dedicò allo studio delle previsioni matematiche degli eventi storici, e finì talmente lontano dalla realtà di ogni giorno, che la politica gli divenne completamente estranea.

L'unico episodio politico col quale i futuristi russi furono costretti a confrontarsi direttamente durante le prime fasi del loro movimento fu la Prima guerra mondiale. Ma la guerra "non divenne mai un pilastro dell'ideologia del futurismo russo, come per i futuristi italiani. Alcuni futuristi russi assunsero individualmente atteggiamenti patriottici, ma ciò non durò a lungo".[3] Ben presto, comunque, i futuristi cominciarono a condividere con la maggior parte degli altri cittadini la totale mancanza di entusiasmo per la guerra. È vero che Majakovskij plaudì alla guerra, ma non come evento politico, bensì come "sfida artistica, tesoro poetico fin qui inutilizzato, più vario e moderno che non le grandi città a cui fin qui si era ispirato".[4]

I futuristi e la rivoluzione d'ottobre

In generale, finché l'ambiente in cui i futuristi esprimevano le proprie idee e i propri progetti innovatori rimase stabile, il modo in cui essi concepivano il ruolo dello scrittore e intendevano la funzione della letteratura era chiaramente definito. Del tutto inaspettatamente, la rivoluzione d'ottobre mise i futuristi dí fronte alla distruzione del vecchio mondo in una misura ch'essi non avevano previsto. Di colpo, il loro

[2] Viadimir Markov, *Russian Futurismi A Hislory, University* of California Press, Berkeley & Los Angeles 1968, p. 12.
[3] *Ibid.,* p. 298.
[4] *Ibid.,* p. 308.

programma estetico che fino ad allora aveva felicemente abitato il regno dell'utopia, veniva a confrontarsi con una nuova realtà, in cui le vecchie tradizioni svanivano. Gli artisti dell'avanguardia dovevano prendere atto di una rottura che non si limitava più al mondo dell'arte, ma investiva l'intera cultura russa.

Di conseguenza, dopo il 1917, tutti i dibattiti e gli esperimenti letterari che avevano luogo sulla scena dell'arte e della letteratura russa vennero a riflettere un sottosistema culturale che subiva cambiamenti radicali direttamente connessi ad una ristrutturazione radicale della cultura russa. I critici e gli scrittori di quel periodo si resero pienamente conto che con le loro attività stavano selezionando valori che potevano essere fondamentali per il nascente modello di cultura sovietico. Perciò, nel primo periodo dei soviet, i problemi formali che sorgevano erano inevitabilmente in stretta connessione con i problemi posti dalle nuove realtà sociali. Gli interessi, gli interrogativi, i dibattiti nuovi vertevano sui modi di espressione e d'esistenza della letteratura nell'ambiente ora costituito dalla necessità dello stato e dagli interessi degli operai e dei contadini. La nuova realtà poneva nuovi problemi, e cioè il ruolo sociale e lo status dello scrittore e le forme e i temi possibili per la letteratura in una situazione in cui tutti i canali di comunicazione erano monopolizzati dallo stato. E dobbiamo qui ricordare che le discussioni erano particolarmente accese, perché fin quasi dal suo nascere la letteratura sovietica dovette sottostare ad un sistema di controllo ideologico che comprendeva "censura, polizia, monopolio statale della stampa e restrizioni sulle pubblicazioni private".[5] Peraltro fin qui il partito non aveva ancora posto in essere un suo progetto di politica letteraria. In queste circostanze, il primo obiettivo di tutti gli artisti postrivoluzionari era quello di creare opere che potessero essere ufficialmente riconosciute adatte alla nuova società e legittimassero la loro entrata e la loro appartenenza al nuovo sistema politico e culturale.

L'idea che fino ad oggi ci è stata trasmessa dell'avanguardia russa è un po' platonica, nel senso che essa vede negli esperimenti d'avanguardia di quel periodo un equivalente culturale della rivoluzione sovietica. È un'identificazione che nessuno a quel tempo condivideva e che non sempre fu accettata dai capi politici comunisti. Vero è piuttosto che il programma dell'avanguardia fu formulato con l'obiettivo di stabilire l'importanza della nuova arte sotto un nuovo sistema politico, e di conseguenza se ne discusse sempre in termini politici. Se il governo sovieti-

[5] Sheila Fitzpatrick, The "Soft" Line on Culture and Its Enemies: Soviet Cultural Poliry, I922-1927, in "Slavic Review", 2, 1974, p. 268.

co, coerentéMente, si rifiutò di riconoscere la dimensione politica del programma d'avanguardia, ciò non accadeva perché esso non apprezzasse l'arte sperimentale per se stessa, ma perché si rese conto che l'esperimento formale non aveva applicazione pratica per gli scopi politici immediati dello stato. Anche il lancio tardivo di Majakovskij nel ruolo del poeta archetipico sovietico, nel 1936, fu un ripensamento che richiese molto lavoro "dietro le quinte" da parte dei suoi amici.[6]

Poiché la premessa del programma futurista nel 1920 era la convinzione che un progetto formale può avere ripercussioni dirette sulla società, i futuristi diedero la priorità ad un'immagine formale e interpretarono ogni innovazione apportata a una data prospettiva artistica, come un gesto politico. Contemporaneamente l'amministrazione sovietica vide che lo strumento letterario, quale l'intendevano i futuristi, non era sufficientemente dipendente dai princìpi politici da trasmettere un messaggio meramente politico. Tuttavia, nonostante questo dissenso, i futuristi furono in genere più sensibili (con una corrispondente grandissima capacità di discriminazione) di tutti i gruppi culturali russi, perché furono i primi a rendersi conto che un cambiamento radicale dí un sottosistema, specie politico, doveva conformemente investire in pieno il sottosistema letterario. Così, la caratteristica più interessante del futurismo russo (nella forma in cui esso si sviluppò dopo la rivoluzione) non fu la sua produzione letteraria, la quale fu in genere meno creativa degli esperimenti futuristi prerivoluzionari, ma il tentativo di instaurare un nuovo sistema culturale basato su una nuova definizione del ruolo sociale dello scrittore e una nuova concezione dei fini sociali dell'arte.

Effettivamente, i futuristi russi non riuscirono (e ciò appare assolutamente coerente) ad ottenere un riconoscimento ufficiale dei loro sforzi. Però, in vari modi, le loro proposte lasciarono tracce ben precise e talora permanenti nella vita culturale sovietica, sebbene nessuna di esse venisse adottata nella versione futurista originale.

Il presente saggio offre una breve rassegna di questa interazione tra futurismo russo e politica sovietica, di cui sono testimoni le proposte futuriste riguardanti l'identità dello scrittore e i modelli di comunicazione letteraria, proposte informate alla consapevolezza, da parte dei futuristi stessi, dalle necessità del sistema politico sovietico e dall'interesse per la loro stessa sopravvivenza come professionisti.

[6] Il processo di legittimazione di Majakovskij come poeta sovietico emblematico è descritto da Vahan D. Barooshian in *Brik and Majakovskij,* Slavic Printings and Reprinting, 301, Mouton, L'Aia 1978, pp. 109-23.

Immediatamente dopo la rivoluzione d'ottobre del 1917, i futuristi iniziarono la loro attività nello stato sovietico interpretando il cambiamento politico come un'opportunità a stabilire un nuovo sistema culturale basato su un codice di valori futurista. Ben presto, però, essi dovettero ridurre le loro speranze ed attese intorno alle nuove opportunità possibili e si ridefinirono artisti che progettavano un nuovo linguaggio adatto alle nuove circostanze sociali. Successivamente, a partire dalla metà degli anni venti, i futuristi russi incominciarono a considerarsi come esecutori degli ordini dettati dalla società, e affermarono che la loro opera adempiva un "incarico sociale". Infine, sul finire del decennio 1920-30, essi abbandonarono la loro originaria identità poetica per diventare "scrittori-giornalisti" e creatori di "letteratura della realtà e dei fatti".

Con quest'ultima trasformazione, il movimento poetico che si era fino ad allora dedicato a sperimentare nuove strutture verbali si vide trasformato in una corrente di prosatori, che si rivolgevano ad un pubblico di massa abituato alla lettura dei giornali, un pubblico che s'aspettava una descrizione di una realtà politica, storica o geografica presentata con un minimo di stile e di accuratezza estetica. In effetti, lungo il corso degli anni venti, il programma futurista "virò" dalla poesia alla prosa, dall'individualismo alla simpatia per le masse, dall'ossequio per la forma all'interesse per il contenuto. Gli studiosi del movimento, in generale, interpretano il carattere radicale di questo cambiamento sia come manifestazione dell'entusiasmo rivoluzionario futurista sia come conseguenza delle capacità del futurismo di adattarsi alle peculiari condizioni dello stato sovietico. Nel contesto della poetica futurista, il tanto citato "andar dritto alla gola" che Majakovskij ascrive al canto futurista era una conseguenza del mutare della funzione della letteratura, un cambiamento la cui spinta originaria proveniva sia dalla sfera della letteratura sia dalla sfera della politica.[7]

Di fatto, l'evoluzione apparentemente contraddittoria del futurismo dall'esperimento poetico alla prova giornalistica può anche essere visto come l'esplorazione di una serie di modelli del ruolo dello scrittore e dei corrispondenti modelli di letteratura quali si svilupparono nei primi anni del secolo non solo in Russia, ma anche sulla scena europea.[8] Gli

[7] La citazione è tratta da un poema di Maiakovskij, *Va ves' golos* (A piena voce), e spiega il tentativo dell'autore di diventare un poeta attivista: "Ma io trattengo questo canto nella gola... Ascoltate, compagni posteri, propagandisti della voce del capo...".

[8] Stefan Zółkiewski discute particolareggiatamente questi modelli nel suo libro *Kulcura keteracka 1918-1932,* PAN Ossolineum, Breslavia 1973, pp. 241-46. La stessa tipologia è analizzata dallo stesso autore nel saggio *Revolucja a przemiany kultury lilerackiej 1918-32,* in *Literatura polska wobec rewolucij* a cura di Maria Janion, Historia i Teoria Literatury, Studia 30, Państwowy Instytut, Wydawniczy 1971, pp. 441-498; e del medesimo autore, *Badania kultury literackiej i funkcji spotecznych literatury, in Problemy socjologii literatury,* a cura di Janusz Slaviński, Z dziejów forni artystycznych w literaturze polskiei, XXII, PAN Ossolineum, Wroctaw 1971, pp. 53-77.

esperimenti russi possono essere visti come una parte dí un più ampio processo europeo di ridefinizione della funzione culturale della letteratura e di una nuova valutazione del ruolo dello scrittore. In Russia questo processo si sviluppò con particolare intensità a causa della contemporanea rifondazione del sistema politico e perché ci si aspettava che lo stato avrebbe "canonizzato" un tipo solo di letteratura, quello che ai responsabili fosse sembrato più appropriato, sotto l'aspetto ideologico. Di conseguenza, i futuristi si adoperarono perché la legittimità del loro modello specifico si esprimesse in un vocabolario politico e facesse propria la retorica dello stato. Nello stesso tempo, la letteratura si sviluppò conformemente ai princìpi estetici che erano stati fissati per il futurismo nel primo periodo del movimento e che seguivano il modello generale di sviluppo caratteristico dell'arte europea.

Il fatto che le modifiche al programma futurista siano probabilmente state solo in parte provocate dalle circostanze politiche è confermato dagli sviluppi estetici propri dell'esperienza dell'Europa occidentale, dove, senza l'esperienza della rivoluzione, i paralleli movimenti d'avanguardia (espressionismo, dadaismo e surrealismo) subirono anch'essi un'analoga trasformazione da un'estrema sperimentazione poetica ad una prosa tutta accentrata sui fatti. Questi movimenti poetici comparvero nel momento del declino generale dell'interesse del pubblico per la poesia tradizionale. I futuristi, in perfetta coerenza con le forme da essi prospettate, di cui era privilegiato l'aspetto sonoro (con la recita in pubblico dei poemi) fecero assegnamento sulle "esecuzioni" pubbliche nei circoli e nei teatri. Il disinteresse crescente verso la poesia, che in Russia veniva imputato alla scomparsa della classe media in seguito alla rivoluzione, finì per modellare lo sviluppo di questi movimenti occidentali. Viste dal punto di vista dell'avanguardia nel suo complesso, la lirica pura e l'estrema sperimentazione formale decaddero perché veniva cambiando il concetto di cultura: la letteratura, che in precedenza era il principale strumento di comunicazione artistica, divenne una dei molti mezzi di comunicazione in lizza, miranti alla conquista di un pubblico in un'epoca caratterizzata dalla riproduzione meccanica del fenomeno artistico. I militanti dell'avanguardia occidentale, come i loro colleghi sovietici, passarono dalla composizione poetica sperimentale al giornalismo di attualità militante, dalle creazioni astratte alla produzione di fotografie e di film, dalla promozione dell'arte "contenutistica" alla propaganda dell'arte che si rivolgeva ad un pubblico di massa. Per questi gruppi, il preciso modello artistico proprio del XIX secolo costituito da valori "eterni" (miranti al mantenimento dello *status quo* borghese) veniva ora sostituito dalla nuova cultura della società tecnologica, che

considerava massimo premio il cambiamento, l'innovazione, l'adattabilità, l'efficienza e la capacità di comunicare informazione.[9]

In realtà, nell'Europa occidentale la competizione tra il vecchio concetto di cultura statica e il nuovo concetto dinamico di cultura assunse una forma meno drammatica che in Russia. In quest'ultimo paese, con la rivoluzione d'ottobre, questa lotta si istituzionalizzò: l'amministrazione culturale sovietica assumeva una posizione conservatrice e l'avanguardia tentava di portare avanti il moderno concetto di cultura come il più adatto per il nuovo sistema politico. Per questa ragione, l'evoluzione essenzialmente formale del futurismo fu accompagnata da un'intensa campagna che attribuì all'arte futurista una diretta colorazione politica, più netta di quanto essa in realtà non fosse. L'evoluzione del futurismo apparve politicamente motivata, ma essa si sviluppò altresì come uno sforzo estetico generale per integrare l'arte alla vita, per creare un pubblico che si identificasse con i valori della cultura moderna.

Si dovrebbe segnalare che l'evoluzione del futurismo russo da poesia sperimentale a prosa "fattuale" può essere delineata più direttamente in termini di idee che di personalità letterarie. Il gruppo che subì questa trasformazione fu inizialmente legato ai cubofuturisti, e dopo la rivoluzione si raccolse attorno al giornale "Arte della Comune" (1923-25) e ai quotidiani "Lef", fondato da Majakovskij ed espressione del LEF, il "Fronte di sinistra delle arti" (1923-25) e "Novij Lef" (1927-28). I poeti futuristi che operarono questa transizione erano seguiti da un gruppo di artisti di varie tendenze e operanti in diversi settori della comunicazione che si identificavano con l'estetica e l'orientamento politico dei futuristi. Però, nonostante la continuità esistente fra il primo cubofuturismo e letteratura della realtà e dei fatti, i principali artisti futuristi, come Vladimir Majakovskij, Nikolai Aseev e Boris Pasternak, in definitiva non portarono a compimento la trasformazione completa "poeta sperimentale" - "scrittore giornalista" (con pubblico di massa), sebbene essi nella loro poesia si orientassero verso una materia fattuale e cominciassero anche a farsi prosatori. Tra i migliori poeti collegati con il primo futurismo, solo Serghej Tretjakov percorse la strada dell'evoluzione completa, finendo come uno dei principali curatori di "Novij Lef" e come il più convinto propagandista della letteratura dei fatti. Dunque, benché molti singoli poeti mantenessero questo impegno solo limitatamente, alla fine degli anni venti l'antico gruppo futurista aderì al programma della letteratura fattuale.

[9] Tra i saggi più noti che analizzano questo cambiamento ne esistono due di Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent* (1934) e *Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). Essi furono scritti sotto l'effetto delle teorie artistiche propagandate da Serghej Tretjakov e dal gruppo di "Novij Lef". In Walter Benjamin, *Gesamnielte Schriften,* I, 2, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhüser, Suhrkamp, Francoforte 1974.

I futuristi nel ruolo di esperti della cultura moderna

Trovatisi a confrontarsi con la rivoluzione del 1917, i futuristi inizialmente si scoprirono incapaci di una risposta politica. In quella temperia storica, la trasformazione del futurismo in un programma a favore della cultura sovietica non fu assolutamente opera dei poeti futuristi. Bengt Jangfeldt, nella sua ricerca su quel periodo, spiega che nella prima metà dell'anno successivo alla rivoluzione i futuristi insistettero sulla "separazione tra arte e stato", mentre aspettavano l'ultima e più importante rivoluzione, quella "dello spirito", che doveva essere il coronamento finale del rinnovamento politico ed economico.[10] In questa fase, il pensiero futurista fu permeato di socialismo anarchico e in genere da un atteggiamento antiautoritario. Tuttavia, poco dopo, nel periodo della fondazione della prima istituzione culturale sovietica (il Commissariato dell'educazione) i pittori d'avanguardia che ne facevano parte adottarono il termine "futurismo" (ormai ben noto) per designare il loro programma totalizzante, basato sulle premesse futuriste della lotta alla tradizione, alla psicologia e alla filosofia. Il termine "futurismo" ora divenne sinonimo di avanguardia artistica, sebbene Majakovskij fosse l'unico scrittore futurista che partecipasse al movimento in quel periodo.

L'estensione del termine "futurismo" fu il segno di una spinta alla fondazione di un blocco progressista che avrebbe potuto fissare una serie di tendenze culturali già prima della ripresa della normale vita culturale dopo la rivoluzione. I nuovi futuristi, che apparvero come esperti di cultura moderna, prospettarono un programma artistico sostenuto dallo stato, con un'arte che si sarebbe avvalsa delle tecniche d'avanguardia per informare il pensiero e i modelli di valori dei suoi fautori nello spirito del collettivismo e della moderna mentalità industriale. Essi stabilirono un parallelo tra comunismo nella politica e futurismo nella cultura e insistettero sul monopolio del loro programma estetico e sulla sua estensione a tutti gli strumenti di comunicazione. Successivamente essi tentarono di istituzionalizzare l'avanguardia come corpo che fissava norme, e formarono il cosiddetto gruppo "Kom-fut" (Comunista-futurista) che tentò, senza successo, di diventare una fazione del Partito Comunista, esclusivamente votata allo sviluppo culturale dell'ideologia.

Quando nel 1918-19 i componenti dell'avanguardia russa, pungolati dal futurismo, tentarono di proporsi come portatori potenziali di una norma e come responsabili del controllo dei canali di comunicazione, quella manifestazione dimostrò che la vera idea di un monopolio statale

[10] Bengt Jangfeldt, *Russian Futurism 1917-1919: I. An Outline, II, Majakowskij and October,* in *Ari, .Society and Revolution: Russia 1917-1921,* a cura di NiIs Ake Nalson, "Stockholm Studies in Russian Literature", 11, Almqvist Wiksell International, Stoccolma 1979, pp. 106-09.

dell'arte nasceva con gli artisti sperimentali, i quali erano anche i primi ad istituzionalizzare l'uso dell'arte come strumento atto a formare una mentalità appropriata al nuovo sistema politico. Per colmo d'ironia, in questa fase l'amministrazione culturale sovietica di stato si mantenne fedele ad una concezione molto più elevata dell'arte e trovò inaccettabile questa definizione delimitata e pragmatica della funzione dell'arte. Più avanti, in seguito al gran clamore suscitato dalle loro inclinazioni "monopolistiche", i futuristi persero la loro posizione nel Commissariato per l'educazione, non furono in grado di pubblicare il loro periodico "Arte della Comune", si restrinsero progressivamente al loro lavoro di laboratorio entro la *ProletKult,* e persero l'accesso alle iniziative editoriali ufficiali e alla stampa sovietica.

I futuristi nel ruolo di artigiani "verbali"

Nella fase immediatamente successiva della loro azione, volta a procurare loro un posto sulla scena della cultura, gli artisti dell'avanguardia continuarono a considerarsi come indicatori di tendenze, ma cambiarono tattica. Ribattezzati "artisti di sinistra" e non più futuristi, essi cessarono a questo punto di identificarsi nella figura dell'esperto culturale, che l'amministrazione sovietica non approvava, anzi osteggiava. Assunsero invece l'immagine di artigiani che avrebbero dato forma all'ambiente quotidiano dei cittadini sovietici mediante un piano di progetti utili. Il loro nuovo programma, che essi svilupparono nei primi anni venti, esigeva che le loro capacità venissero applicate alla produzione industriale. Da un lato, ciò dimostrava come i futuristi si rendessero conto delle circostanze economiche del paese; d'altro lato un loro coinvolgimento nella produzione industriale avrebbe assicurato loro un minimo di sussistenza economica in un periodo di risorse scarsissime.

I poeti futuristi, in parte perché (influenzati dalle nuove idee politiche) si erano formati dall'interazione delle loro idee con la critica formalista, e in parte per azione del mercato letterario del primissimo periodo sovietico (molto limitato e competitivo), a questo punto si presentarono come tecnici che mettevano all'opera le loro conoscenze letterarie per modificare e modernizzare il linguaggio. Questo nuovo ruolo di tecnico letterario comportava scarso prestigio sulla scena letteraria, ma i futuristi tentarono di legittimarlo dichiarando che la modernizzazione del linguaggio era un passo necessario verso la modernizzazione delle coscienze e perciò un passo essenziale per lo sviluppo del comunismo. Così, il poeta futurista si integrò nella società postrivoluzionaria come

fattore di cambiamento. Gli esperimenti verbali del poeta preparavano forme e strutture che dovevano informare la vita quotidiana del cittadino sovietico.

Questa definizione utilitaristica della poesia non aveva affatto bisogno di essere adattata alla vera e propria produzione letteraria. La sperimentazione formale in tutte le direzioni era ora autorizzata sulla base di un congruo concetto di "poesia in quanto laboratorio verbale", nel quale doveva essere creato il futuro linguaggio. I futuristi giunsero perfino a dichiarare che anche la poesia transrazionale, che rappresentava l'aspetto più controverso della loro sperimentazione poetica, aveva una funzione sociale legittima, in quanto costituiva una preparazione propizia all'invenzione di nomi e di marchi per i nuovi prodotti industriali sovietici.[11]

Oltre la vecchia convinzione secondo cui le sperimentazioni formali portavano a deautomatizzare la visione del reale, i futuristi dichiararono che il concetto da essi espresso nel motto "forma-fatto-difficile" aveva una funzione utile nella vita di ogni giorno. Gli esperimenti letterari favorirono la maturazione del pensiero analitico, la comprensione di modelli e di sistemi e la flessibilità mentale che la moderna società industriale richiedeva.[12] Influenzati dalla filosofia della *ProletKult* e, più specificamente, dalle prove sperimentali di Aleksei Gastev sull'organizzazione scientifica del lavoro, i futuristi concepirono ogni esperimento letterario come uno strumento che attivizzava il proletariato. Essi dichiararono che la poesia futurista coinvolgeva il lettore in una ricezione attiva della letteratura e in tal modo lo portava a sviluppare capacità analitiche e sintetiche che potevano essere impiegate nella vita quotidiana moderna e nel lavoro dell'industria.

La teoria costruttivista, che sembrava offrire le garanzie di attivizzare le persone con strumenti artistici, ebbe la ripercussione più vasta e vitale nel teatro e nel cinema, che si rivolgevano al pubblico di massa. La letteratura, da parte sua, con i suoi meccanismi di ricezione più intimi e meno controllati, non aveva dimostrato in modo convincente che la formula "forma-fatto-difficile" si traducesse in un modo nuovo di accostarsi alle attività pratiche. Il loro utopismo, tuttavia, indicava che il ruolo di poeta-artigiano conteneva in se stesso gli elementi del ruolo di poeta-attivista politico.

Il modello di comportamento "artigiano-poeta futurista" non trovò

[11] Grigorij Vinokur, *Futuristy-stroiteli jazyka* (I futuristi incontrano la lingua), in "Lef", 1, 1923, p. 212.

[12] Serghej Tretjakov, *Otkuda i kuda? (Perspektivy futurizma) (Da* dove e per dove? Le prospettive del futurismo), in "Lef", 1, 1923, pp. 200-201; Nikolai Čužak, *Literatura Z'iznestroenja (Teorija v praktike)* (Letteratura edificante [la teoria nella pratica]), in "Novij Ler, 11, 1928, pp. 18-19.

un riconoscimento nel campo della politica letteraria e non contribuì quasi per nulla ad assicurare al creatore di versi futurista un posto nella letteratura sovietica di quel periodo. Infatti, quando nei primi anni venti i futuristi assegnarono arbitrariamente una funzione politica al loro impegno nella letteratura, gli uomini più rappresentativi del governo comunista, come Lunačarskij e Trockij, si resero conto che l'interesse futurista per la funzione dell'arte era di carattere principalmente estetico e privo di sostanza politica, e si rifiutarono di riconoscere che l'arte futurista avesse qualità politiche.[13]

I futuristi e il concetto di "incarico sociale"

Nel 1923-24, i futuristi assunsero una nuova posizione in merito al compito poetico: dall'immagine di "poeta-artigiano", in essi predominante negli anni dell'entusiasmo utopistico immediatamente postrivoluzionario, essi si fecero una nuova immagine, quella dell' "attivista-scrittore politico" e ad essa cercarono di attenersi nell'ultima fase del decennio (1928-30). Un passo intermedio di questa transizione al nuovo ruolo fu costituito dal concetto di "incarico sociale". I futuristi incominciarono a operare secondo questo concetto verso la metà di quel decennio, nel periodo in cui tutti gli scrittori e tutti gli artisti si resero profondamente conto che era necessario stabilire un nuovo tipo di rapporto tra produttore e fruitore d'arte, un rapporto che rispondesse ai bisogni della società sovietica in sviluppo. Molti scritti di prosa e poesia di quel periodo ebbero praticamente come oggetto questo problema del cambiamento di identità dello scrittore entro l'ambito della letteratura in fase di evoluzione.[14]

La nuova, più cospicua importanza del pubblico e il significato crescente del contesto socio-politico diedero soprattutto luogo ad un aumento dell'attenzione nei confronti dell'esperienza storica e di conse-

[13] Anatolij Lunaearskij, *Vystuplenija na dispute Tervye kamni novoj kultury", 9 fevralya 1925* (Interventi a proposito della disputa su "Le prime pietre di una nuova cultura*, 9 febbraio 1925), *goda, Novoe o Majakovskom,* a cura di V. V. Vinogradov e altri, Literarurnoe nasledstvo, 65, Akademija nauk SSSR, Mosca 1958; Leon Trockij, *Literature and Revolution,* trad. ingl. di Rose Strunsky, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1960, p. 146.

[14] Fritz Mierau, nel suo *Erfindung and Korrektur: Tretijakows Asthetik der Operativitiit,* Akademie Verlag, Berlino RDT 1976, sottolinea che nella seconda metà degli anni venti questo interesse culmina in una serie di opere che dànno la biografia dell'autore e parlano di "costi personali della produzione letteraria", p. 73. Mierau elenca i seguenti esempi: Osip Mandelstam, *Sum vreraeni,* (Il rumore del tempo) (1925); Ilja Selvinskij, *Zapiskii poeta* (Memorie di un poeta) (1928); Ivan Katajev, *Pad* (Il poeta) (1929); Jurij Tynianov, *Smeri' Vazir-Muchmra (La* morte di Vazir-Muchtar) (1929); Andrei Belyj, *Na rubeZ'e dvuch stoletij* (Al confine tra due secoli) (1930); Boris Pasternak, *Ochrannaja gramola* (Il salvacondotto) (1930); Olga Fori, *Sumairdsit korabl (La nave dei* folli) (1931); Michail Bulgakov, *Kabala sviata (Moler) (Vita* del signor Molière) (1930-36); e *17 maestro e Margherita* (1928, 1940).

guenza ad una maggior presa di coscienza dei problemi posti dall'attualità. Invece di mantenersi indipendente e valida per se stessa, la letteratura incominciò a "funzionare" come strumento per codificare la tradizione sovietica, modellando il mito della rivoluzione e distillando quegli elementi che dovevano fornire i fondamenti della nuova cultura socialista. Come molti altri poeti, i futuristi più noti, come Pasternak, Majakovskij e Aseev, cominciarono a interessarsi a problemi storici, e nelle loro poesie descrissero figure autentiche ed eventi reali, di cui venivano a conoscenza con ricerche d'archivio. Nei poemi epici come il *Simon Proskakov* di Aseev, *Il tenente Schmidt* di Pasternak, *1905* e *Lenin* di Majakovskij, la figura del poeta, così importante nella prima poesia futurista, si mosse solo più sullo sfondo e fu confinata al ruolo del testimone di eventi storici, che registrava in modo spassionato e impersonale la realtà storica e politica.

L'importanza crescente conferita al "materiale autentico" costituì una delle reazioni letterarie iniziali al concetto di "incarico sociale", fino ad allora frainteso. Il concetto stesso risaliva alle considerazioni circa il ruolo dell'arte nel nuovo stato, di cui s'era a suo tempo fatta portatrice la rivista "Arte della Comune". Qui i futuristi avevano fatto il primo tentativo di integrare l'artista nella società postrivoluzionaria, suggerendo il modello per cui il ruolo dell'artista era quello di operare entro una corporazione e di eseguire gli ordini dei "clienti" senza far distinzione tra arte e mestiere. Ma a cominciare dalla metà degli anni venti il ruolo dell'artista fu modificato dal fatto che ci si aspettava che la politicizzazione della società sovietica avrebbe fatalmente dato luogo a "incarichi" di carattere prevalentemente politico. Nel soddisfare le richieste del pubblico, i futuristi non assunsero però responsabilità circa il contenuto politico del lavoro letterario né furono portati a porsi nel ruolo di fornitori attivi di ideali rivoluzionari. Un buon esempio di questo atteggiamento è il famoso saggio di Majakovskij dal titolo "*Come sono fatti i versi?*" in cui egli descrive la "tecnologia" della stesura di un poema in risposta ad un ordine proveniente dalla società, un ordine che comportasse la seguente richiesta: descrivere l'effetto del suicidio del poeta Serghej Esenin sulla gioventù russa.[15] Rispondere a questi incarichi sociali avrebbe dato luogo ad una letteratura con elevata circolazione, ma nello stesso tempo questa modificazione del ruolo della tecnica letteraria in direzione politica non incontrava l'approvazione della gente né una conferma da parte dell'amministrazione della cultura governativa.

[15] Vladimir Majakovskij, *Kat delat stai?* (Come fare poesia), *Polnoe sobranie socinenti v trznadcait tomak* (Raccolta completa in tredici volumi), vol. 12, GIXL, Mosca 1958.

La prima metà degli anni venti fu un periodo di intense discussioni letterarie stimolate dalla incertezza generale sulla funzione che avrebbe dovuto svolgere la letteratura nel nuovo stato comunista. Nel 1925, nel pieno di una ristrutturazione generale delle funzioni sociali ed estetiche della letteratura, il partito chiarì che non intendeva ancora offrire agli scrittori alcun modello avanzato di comportamento letterario. La cosiddetta "Risoluzione del partito sulla letteratura", uscita in quello stesso anno, tentò di equilibrare i principali modelli alternativi del ruolo dello scrittore (scrittore-artista; scrittore-attivista politico; scrittore-portatore di canoni culturali), che dovevano poi essere sostenuti rispettivamente dal "Lef', dall'Associazione moscovita degli scrittori proletari e da un giornale sostenuto dall'amministrazione pubblica (il "Krasnaja nov"). La "Risoluzione" dichiarava:

> Il partito — specie perché vede gli scrittori proletari come i futuri capi ideologici della letteratura sovietica — dovrebbe lottare in tutti i modi possibili contro un trattamento sia superficiale sia spregiativo della vecchia eredità culturale ed anche contro un trattamento dello stesso genere nei confronti dello "specialista" del mondo artistico. Per la stessa ragione, la posizione che sottovalutasse l'importanza della lotta dello scrittore proletario contro l'egemonia dovrebbe essere stata criticata: da un lato, contro la capitolazione, dall'altro, contro l'opportunismo comunista. Questo dovrebbe essere secondo l'amministrazione statale lo slogan del partito.[16]

Ovviamente, in questa fase, il partito — mentre prometteva l'egemonia ideologica ai proletari e appoggiava la loro concezione della letteratura come attività politica — tentò anche di preservare sia l'idea di letteratura intesa come continuazione dell'eredità culturale russa sia la proposta fatta dagli "specialisti della parola" appartenenti all'avanguardia di un approccio funzionale alla letteratura. Sebbene l'egemonia ideologica fosse la strada del futuro, in questa fase il partito non assimilava la letteratura alla propaganda politica, e viceversa. Tuttavia, poiché contemporaneamente Lunačarskij definiva í poeti futuristi "compagni di strada", divenne sempre più evidente che l'ambizione futurista di informare la nascente cultura sovietica con il loro marchio stava diventando illegittima sotto l'aspetto politico.[17]

[16] O *politike partii v oblasti chdozestvennot literatury, in Spravoenik partdrzogo rabotnika,* vyp 5 (Sulla politica del partito nell'ambito della letteratura artistica, in "Manuale per il funzionario del partito", vol. 5), Partizdat, Mosca 1925, p. 351.

[17] In uno dei dibattiti culturali che portarono alla "Risoluzione del Partito sulla letteratura", Lunačarskii commentò a posteriori la posizione futurista degli anni venti: "Il compagno Majakovskij ed i suoi amici si rifacevano ad una cultura estetizzante, ad una cultura della borghesia agiata, che cercava

L'ultimo tentativo futurista di attivismo politico: la letteratura dei fatti

Con la pubblicazione del loro giornale "Novij Lef", nel 1927, i futuristi fecero intrepidamente il loro ultimo tentativo per assicurarsi un posto nel grande corso della vita sovietica. Il loro nuovo giornale apparve nel periodo dell'acutizzarsi dell'antagonismo politico e sociale conseguente all'inizio della rivoluzione culturale (1928-31).[18] In raccordo col riassetto di tutte le istituzioni culturali, la definizione del ruolo sociale della letteratura e, in particolare, la nozione della funzione che dovevano svolgere gli scrittori sovietici, stava subendo una rapida trasformazione nel senso dell'ugualitarismo estetico, dell'accessibilità delle masse, della contemporaneità e della prospettiva collettivistica. Per i futuristi il progresso della rivoluzione culturale significava che l'ideale dello scrittore-tecnico avrebbe perso la sua funzione sociale, poiché si progettava che le capacità letterarie sarebbero diventate parte della competenza di ogni cittadino sovietico e avrebbero dovuto essere esercitate come complemento della professione di ciascuno. Il *know-how* del mestiere dello scrittore doveva diventare parte dell'esperienza culturale generale, con l'esito che il ruolo tradizionale della letteratura sarebbe scomparso. In questa prospettiva, scrivere si ridusse ad un insieme di capacità facilmente acquisibili, per le quali la rivista apparve come l'arena ideale. La funzione inizialmente comunicativa, utilitaria della rivista, ed il suo formato, che esemplificavano l'ultimo approccio collettivista alla comunicazione, assicurò la nascita di una consapevolezza comune degli schemi di modifica e degli elementi già visibili del nuovo ordine.

In quest'atmosfera generale, nel 1927 e nel 1928, i futuristi russi cominciarono ad assumere l'identità di scrittori-giornalisti che partecipavano alle campagne economiche e culturali. Al posto della letteratura tradizionale, essi sostennero la letteratura della realtà e dei fatti e proposero di assegnare allo scrittore il ruolo di giornalista che descriveva situazioni ed eventi che avrebbero formato la coscienza dei cittadini so-

nuove eleganze, nuovi capricci ed eccentricità insolite. Essi sono rimasti attaccati a quella posizione. Moltissimi amici di Majakovskij sono rimasti fermi h, appiccicati al mondo borghese", *Vystuplenija na dispute "Pervye kamni novoj kultury", 9 fevralya 1925 goda, "Novoe o Majakovskom",* cit., p. 31.

[18] A partire dall'anno 1928 il gruppo di "Lef" si identificò direttamente con gli obiettivi della rivoluzione culturale: "'Lef' ha un alleato. Questo alleato è la parola d'ordine: rivoluzione culturale. È una direttiva di enorme risonanza sociale e il lavoro ideologico... condotto dal gruppo di 'Lef' vi coincide pienamente" (Serghej Tretjakov, *S novym godom! S Novym Lefom!* [Auguri per l'anno nuovo e per un Nuovo Lef], "Novij Lef", 1, 1928, p. 3). Per un esame globale della rivoluzione culturale, si veda Sheila Fitzpatrick, *Cultural Revolution as Class War,* in *Cultura! Revolution in Russia, 1928-1931,* a cura di S. Fitzpatrick, Indiana University Press, Bloomington 1978, pp. 41-77.

vietici. Poiché questo programma coincideva con una intensificazione ufficiale della rivoluzione culturale, la sua funzione primaria fu quella di generare la presa di coscienza comune del grande cambiamento politico e sociale in corso. Questa concezione innovatrice del ruolo dello scrittore, unitamente ad un ulteriore declino dello *status* della letteratura, assicurava ai futuristi accesso ai mezzi di comunicazione di massa nel periodo in cui la stampa sovietica in sviluppo era angustiata dalla mancanza di giornalisti qualificati.

Optando per la letteratura dei fatti, i futuristi risposero ad uno degli slogan della rivoluzione che definiva l'arte un "narcotico sociale".[19] Il loro programma rappresentò pure una reazione volta ad evitare una proliferazione di "poeti professionisti" (ve n'erano già dodicimila nell'Unione degli scrittori) ed a impedire che venissero a mancare cronisti e giornalisti competenti. Secondo i futuristi, la letteratura di quell'epoca era "soffocata dal peso della filologia e dell'educazione letteraria",[20] troppo ampollosa per poter rispondere alle necessità reali dei tempi. Per i futuristi degli ultimi anni venti, la parola scritta doveva adattarsi al nuovo ambiente in cui prendevano vita nuovi strumenti di comunicazione, come il cinema, la fotografia, il manifesto, l'illustrazione del libro, la radio, e così pure nuove forme di attività culturale, quali il circolo, l'adunata, la manifestazione. Il pubblico nuovo, quale lo concepivano i futuristi, era orientato alla tecnologia, in quanto era partecipe dell'intensa industrializzazione del paese. Un pubblico di questo tipo rivolgeva il suo interesse soprattutto ad una presentazione concreta, dinamica, dei progressi specifici che stavano informando la vita sovietica. In tale contesto, la tradizionale prospettiva individualistica offerta dalla vecchia letteratura non aveva nessun contributo da offrire alla coscienza ed alla cultura del collettivismo. Ne risultò che i futuristi si attendevano che in questa nuova situazione ambientale i confini tra letteratura e giornalismo non sarebbero più stati distinguibili nettamente sia nella forma che nella funzione.

Nonostante le spiegazioni utilitaristiche circa la comparsa della "letteratura del fatto" in "Novij Lef", il problema centrale della disputa futurista intorno alla nuova letteratura rimase quello dell'estetica del modo di trattare la realtà nell'arte. I futuristi concordavano tra loro sul fatto che lo scopo del modo di scrivere nuovo era quello di offrire al pubblico del materiale specifico, "fattuale", esposto sulla pagina col massimo dell'obiettività e col minimo di stilizzazione estetica. Contem-

[19] Tretjakov adotta questa formula nel citato *S novym godom· Novym Leforn!.*
[20] *Ibid,* pp. 2 sgg.

poraneamente, nel gruppo si manifestarono contrasti sul problema degli aspetti formali di questa prosa. Da una parte, il membro più radicale del gruppo, Serghej Tretjakov, insisteva nell'affermare che il nuovo modo di scrivere doveva sbarazzarsi di tutte le stilizzazioni estetiche e doveva focalizzarsi meramente sul materiale da trattare. Questa focalizzazione avrebbe rappresentato una politicizzazione assoluta della letteratura, la quale si sarebbe trasformata in mezzo di trasmissione di fatti d'importanza politica. D'altro lato, il formalista Viktor Sklovskij, che rappresentava una frazione più ampia del gruppo futurista, sosteneva che il vero concetto di letteratura includeva necessariamente una funzione estetica, insita nell'inevitabile "distorsione" cui andava incontro la materia trattata dallo scrittore. klovskij spiegò questa differenza nel seguente modo:

> Abbiamo ora davanti due punti di vista: quello estremo è sostenuto da Tretjakov, Tretjakov parla contro l'estetica e non ci parla del fine della poesia, ma del fine generale del momento estetico, quando è toccato il fruitore. Tretjakov vuole che una rivista sia una rivista e basta. La rivista ch'egli vuole esiste. La si può fare meglio. E senza "Lef". Più interessante è il problema delle qualità differenziatrici, dei pezzi "belli" della rivista, la questione della creazione di nuovi strumenti estetici all'interno della rivista e per la rivista.[21]

Fu Tretjakov, che scriveva sul "Novij Lef", a tracciare infine il profilo più completo del scrittore d'avanguardia-attivista politico, uno scrittore che rappresentava un collettivo e la cui mansione era quella di tradurre in parole il problema dialettico del mutamento. Secondo questa concezione, lo scrittore acquisisce una nuova identità, la cui rappresentazione più estrema è la sostituzione radicale della funzione estetica dell'arte con la pura e semplice funzione politica. Tretjakov pone Io scrittore in un ruolo più attivo invece di mantenerlo nella precedente posizione di artista che rispondeva agli "ordini sociali". Invece di rispondere alle richieste ed alle necessità del pubblico, lo scrittore ora divenne un "fornitore" attivo di idee in coerenza con gli obiettivi dello stato. Secondo Tretjakov il nuovo obiettivo era:

> ...lottare per una 'letteratura del fatto" non come genere estetico (entro il quale è presumibile che essa possa snaturarsi), ma per la letteratura del fatto come metodo di lavoro di un giornalismo efficiente, centrato sui problemi socialisti del momento, quali, l'elevazione del livello di apprendimento e di comunicazione letteraria,

[21] Viktor Šklovskij, *Dok.umental nyi Tolsioi* (Tolstoi documentarista), in "Novij Lef", 10, 1928, p. 35.

> il raddoppio del raccolto cerealicolo, la collettivizzazione dell'agricoltura, l'incremento dei livelli di produzione e analoghi problemi di ogni giorno.[22]

Si deve sottolineare che su questo tema Tretjakov collegò l'idea di letteratura, in quanto attività politica diretta, con la definizione futurista di letteratura come metodo adatto a svolgere un'eventuale azione o influenza politica. Essenzialmente, nonostante una più diretta associazione della letteratura con specifici scopi politici, quest'idea di letteratura intesa come metodo fu una logica conseguenza dell'originaria concezione della poesia come "laboratorio verbale" e della successiva nozione di letteratura come strumento per esplicare un "incarico sociale". In ogni caso, il problema della tecnica letteraria apparve subito di primaria importanza, unitamente al problema dell'influsso politico, il quale risultava via via sempre più urgente, ma veniva considerato come auspicabile senza peraltro essere specificato.

Poiché i futuristi concepivano la nuova letteratura come portatrice di elementi tratti dalla vita reale, si può ipotizzare che essi abbiano stimato la scelta dei fatti che dovevano descrivere come un problema di importanza fondamentale. In realtà, tra i futuristi solo Tretjakov attribuì ai fatti una struttura ideologica precisa. Egli chiedeva che la selezione dei fatti rivelasse l'essenza dei processi sociali, il dinamismo del cambiamento nella nuova società. In particolare, Tretjakov voleva non una presentazione obiettiva della realtà, ma che fossero messi a fuoco gli eventi e le tendenze che potevano contribuire alla formazione della coscienza sovietica e dei suoi modi di esplicarsi. Per lui la scelta del fatto doveva essere motivata dai criteri politici: "Per noi 'scrittori di fatti' non possono esistere meri fatti caratterizzati da quest'unica definizione. C'è un fatto-effetto e un fatto-difetto, un fatto che rafforza la nostra posizione socialista a un fatto che la indebolisce, un fatto-amico e un fatto-nemico".[23]

Nella concezione di Tretjakov, la natura funzionale dello scrivere "nuovo" richiedeva che il materiale fattuale fosse trasmesso in modo da creare una "coscienza narrativa collettivistica" e in modo da fissare a questo fine norme di estetica che individuassero i moduli narrativi che si dovevano evitare. Insomma, per Tretjakov il problema del "che cosa" e del "come" in letteratura resta meno importante del problema "per che cosa". Per lui, l'intenzione dello scrittore definiva la funzione dell'opera letteraria, dando ad essa un significato solo nel contesto degli scopi politici.

[22] Serghej Tretjakov, *Cto novogo* (Che cosa c'è di nuovo), in "Novij Lef", 10, 1928, p. 5.
[23] *Id., Prodolženie sleduet,* in "Novij Lef", 12, 1928, p. 4.

Mentre Tretjakov insisteva sul nuovo ruolo dello scrittore-attivista-politico, le cui decisioni in materia di letteratura dovevano essere motivate da valori politici, la maggioranza dei futuristi trovò difficile eliminare la vecchia nozione di letteratura come creazione artistica, come prodotto della capacità particolare dello scrittore. Osip Brik, che oscillava tra la nozione formalistica della letteratura e il nuovo modello proposto da Tretjakov, tentò di argomentare che il controllo dell'arte da parte dei futuristi li abilitava a produrre letteratura politica, anche se essi non venivano riconosciuti come comunisti:

> Col loro confondere tra la natura ideologica dell'autore e gli effetti ideologici del lavoro letterario, i nostri critici rivelano una elementare incomprensione della creazione artistica. Essi persistono nella nozione errata che l'opera letteraria nasca solo come espressione dei pensieri e dei sentimenti segreti dell'autore. Ad essi sembra che l'opera d'arte possa essere completamente decifrata in quanto prodotto della coscienza dello scrittore.[24]

Effettivamente, guardando più da vicino il contenuto dei brani di prosa pubblicati nel "Novij Lef" diventa evidente che i futuristi non indirizzano la loro "letteratura del fatto" agli aspetti politici dell'esistenza.[25] Piuttosto, essi cercarono di dare una legittimazione politica ad un esperimento letterario che sovvertiva la gerarchia dei valori letterari innalzando il livello dei generi letterari che prima erano considerati "non-letterari". La nuova letteratura imboccò una strada preparata dai concetti formalisti, proseguì il suo corso nei primi anni venti, in cui molti sostenevano un innovativo "orientamento verso il materiale" ed un uso di una serie di generi letterari avulsi dalla corrente principale della letteratura, alla periferia della vita letteraria. In tal modo, i formalisti indicavano una strada che la letteratura russa moderna avrebbe imboccato, ma non stabilirono assolutamente alcun legame tra questa via ed i cambiamenti politici. Nel creare la letteratura dei fatti i futuristi andarono

[24] Osip Brik, *Učit pisaielej* (Insegnare agli scrittori), in "Novij Lef", 10, 1927, p. 34.

[25] Ventisei brani di prosa pubblicati in "Novij Lef" rientrano in tre categorie: bozzetti di viaggio (17 titoli); bozzetti biografici (2 titoli); memorie (7 titoli). Le relazioni di viaggio offrono sia impressioni dell'Occidente sia descrizioni delle regioni "esotiche" dell'Unione Sovietica. L'aspetto politico non ha quasi alcun rilievo in queste descrizioni. Importante è la nuova concezione del viaggiare, un nuovo modo di valutare gli scopi del viaggio tradizionale. Le biografie sono simili alle relazioni di viaggio e come in quest'ultime gli autori si sforzano di fornire nuovi modelli di giudizio, non tradizionalisti. Una di queste biografie è la storia di un giovane cinese, l'altra la storia di una giornata della vita di Tolstoj a Jasnaja Poliana. Infine, le memorie (con un'unica eccezione) sono dedicate alla storia del movimento futurista nel periodo precedente e immediatamente successivo alla rivoluzione, e in esse gli autori tentano di codificare la tradizione futurista tanto da giustificare la richiesta di uno spazio legittimo nella cultura sovietica.

oltre il formalismo sottolineando con insistenza che il modo con cui essi presentavano i fatti mirava a creare una visione uniforme del materiale a disposizione dello scrittore, in una prospettiva che non solo avrebbe dovuto essere libera dal peso morto dell'eredità culturale, ma che sarebbe stata consapevolmente moderna nei modi accessibili al pubblico sovietico.[26]

Porre in evidenza il fatto rappresentava per i futuristi ancora un'altra e (come andavano le cose) ultima modificazione nella loro ricerca di nuovi modi di affrontare il problema dell'arte. Com'era accaduto con i loro primi propositi, anche questo aveva la sua origine nel fatto che essi nutrivano un profondo interesse per la letteratura tecnica, ma, conformemente alla cultura politicizzata degli ultimi anni venti, essa veniva diffusa come sviluppo della coscienza politica comunista. Con questo nuovo programma, i futuristi pensavano di riuscire a raggiungere un nuovo pubblico attraverso la loro rivista. Essi erano ancora una volta in grado di assicurarsi la sussistenza economica nel periodo in cui lo stato stava diventando l'unico sostenitore delle arti e in cui le tradizionali possibilità di pubblicare presso un editore diventavano molto più esigue per i futuristi. Stefan Zolkiewski, un teorico letterario polacco, così spiega la discrepanza tra l'immagine che i futuristi proiettavano e la loro reale idea della letteratura:

> Nonostante gli sforzi per presentare la loro arte come analoga, per funzione, alla letteratura rivoluzionaria, nonostante le circostanze storiche che incominciavano ad esigere questa maschera, Ia letteratura futurista adempì una funzione sociale diversa. Il tentativo dei futuristi di porsi al centro della scena, di essere incorporati nella cultura politica fu effimero e patetico. La letteratura d'avanguardia è e vuole essere una letteratura sulla letteratura, una metodologia della letteratura. L'agitazione politica serve solo ad attuare un pronostico politico rivoluzionario. Il flirt dell'avanguardia politica con l'avanguardia letteraria era null'altro che un malinteso.[27]

Nel processo del loro adattamento alla scena culturale-commerciale, i futuristi avevano perso la loro figura più importante, il poeta Majakovskij. Primo dei futuristi, Majakovskij aveva cominciato a pubblicare la sua poesia "dalla fisionomia normale" in alcuni giornali e riviste, ma

[26] L'estetica della "letteratura dei fatti" è esaminata particolareggiatamente da Aage A. Hansen-Love, *Der Russische Formalismus,* Veröffentlichungen der Kommission fiir Literaturwissenschaft, 5, Verlag der Osterreischen Akademie der Wissenschaften, Vienna 1978, particolarmente ai capitoli: *"Formalismus und linke Avantgardekunst (Lef)",* pp. 478-509; *"Literaturkraische Einschazung der fakta",* pp. 537-70.

[27] S. Zólkiewski, *Badami kultury literackiej i funckji spolecznych literatury,* cit., p. 75.

aveva purtuttavia mantenuto come poeta la sua identità. Quando nel 1930 egli si iscrisse infine all'Associazione russa degli scrittori proletari (RAPP), questa sua decisione derivava dal fatto che egli aveva capito che la strada dell'avanguardia verso la cultura comunista era stata a lungo ostacolata e che l'ultima "mutazione" del programma futurista, la prosa fattuale, conservava un'unicità troppo scarsa per poter servire come punto di unificazione nell'ambito artistico. I tentativi futuristi di trovare accesso ai canali di comunicazione sovietici, innovatori per loro stessa natura, portarono alla perdita della specifica peculiarità estetica dell'arte. Entrando nella RAPP, Majakovskij tornò, perlomeno parzialmente, al ruolo tradizionale dello scrittore e alla vecchia concezione della letteratura (e altresì alla tradizionale figura dell'artista nella società).

Futuristi e politica: conclusioni

Nella fase successiva alla rivoluzione d'ottobre, i futuristi avevano incluso nel loro programma estetico un importante momento della creatività artistica: l'interesse per il contesto socio-ambientale e storico. Questa consapevolezza spinse i futuristi verso un fronte avanzato della vita culturale sovietica del 1920, sebbene il ruolo significativo che essi continuavano a svolgere non fosse assolutamente proporzionale alla dimensione del loro gruppo o alla forza complessiva del loro talento letterario. Nei loro sforzi volti a comprendere gli effetti sulla cultura del nuovo sistema politico, ciascuno di essi aveva sperimentato diverse identità artistiche: quella del promotore di modelli per la cultura comunista, quella dello specialista della lingua che adattava il linguaggio alle necessità della comunicazione moderna, quella dell'artista che metteva in atto nella letteratura un concreto incarico sociale affidatogli dalla società e, infine, quella di un giornalista che collaborava ai giornali con articoli non soggettivi, ma che promuovevano una prospettiva comune "sovietica".

In generale, i futuristi russi furono i primi a proporre l'idea di un sistema culturale unico, ben definito, unicamente sovietico, che doveva essere controllato da un corpo di norme autorevole che ne fissasse i modelli. I futuristi furono anche i primi a proporre l'ideale di un artista che agisse come un servo dello stato, ne promuovesse gli scopi concreti progettandone di nuovi, e che desse ai suoi lavori un taglio adatto ai canali di comunicazione disponibili. Per ironia, in quel periodo l'amministrazione culturale sovietica respinse l'obiettivo pragmatico di usare l'arte per promuovere gli scopi dello stato e interpretò la nuova cultura conservando l'idea dell'eredità culturale. I responsabili culturali comu-

nisti, sotto il controllo di Lunačarskij, rimasero favorevoli alla tradizione, per cui lo scrittore veniva considerato un esperto di tutto ciò che costituiva l'eredità culturale, che agiva molto al di fuori della politica, ed era in grado di trasmettere al nuovo pubblico sovietico scelte tradizioni culturali.

Ancora: appena la situazione politica dell'Unione Sovietica si stabilizzò, si ebbe la prova che la valutazione dei futuristi circa la direzione che doveva prendere la vita letteraria nella nuova società era corretta. L'idea di un sistema culturale controllato dallo stato, che i futuristi sperimentarono sia prima del 1919 che in quell'anno stesso, divenne una realtà nel 1934, quando le autorità della cultura imposero la formula del "realismo socialista". La fondazione dell'Unione degli scrittori, che garantiva un sostegno allo scrittore e il suo accesso ai canali di comunicazione in cambio dei suoi servizi di propaganda delle opinioni ufficiali della cultura socialista formalizzarono infine il rapporto dialettico tra lo scrittore e Io stato.

Questi sviluppi dimostrano che i futuristi furono i primi a capire la natura del nesso esistente tra letteratura e politica, nei primi anni dell'instaurazione del sistema sovietico. Nello stesso tempo, i futuristi fecero però l'errore di non rendersi conto che il loro impegno per l'innovazione formale, nucleo centrale del loro programma estetico, sarebbe stato estraneo alla mobilitazione della letteratura in favore dello stato. All'inizio, essi avevano messo in relazione tutte le modificazioni avvenute nella comunicazione letteraria con le modificazioni della struttura del messaggio. In tutte le loro proposte essi avevano inteso servirsi di forme d'arte per rivelare i modelli organizzativi di base, e attraverso questa rivelazione speravano di aumentare la consapevolezza delle loro concezioni e delle loro modalità di pensiero entro sistemi che sarebbero stati adatti a tutte le forme di comunicazione. Elevando la comunicazione ad un valore culturale supremo, essi divennero parte di quel fenomeno sociale del XX secolo (il movimento d'avanguardia), che comprese come il rapido cambiamento fosse la chiave di ogni sviluppo moderno, sociale, economico e culturale. Nell'Unione Sovietica, fu rifiutata la premessa futurista di una forma artistica che modernizzasse la coscienza, ma il modello di vita culturale proposto dai futuristi e la loro concezione delle relazioni che dovevano intercorrere tra lo scrittore e lo stato furono alla fine istituzionalizzati.

Se è vero che non anticiparono direttamente lo sviluppo del realismo socialista e l'organizzazione dell'Unione degli scrittori, i futuristi capirono però chiaramente che il corrispettivo culturale del sistema politico sarebbe stato un sistema monolitico, controllato dalle istituzioni,

in cui uno scrittore-specialista avrebbe impegnato le sue capacità allo scopo di promuovere il punto di vista sovietico circa la realtà socio-politica in sviluppo. Sebbene abbiano errato nell'aspettarsi che per realizzare questo programma sarebbe stato necessario modernizzare il linguaggio e i canali di comunicazione, i futuristi non si ingannarono nel valutare la direzione che avrebbe seguito la vita letteraria nei decenni successivi.

Bibliografia

Fonti primarie

Benjamin *W., Gesammelte Schriften,* 1, 2, *Žiznestroenija* a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Francoforte 1974.

Brik O., *Učit pisateley* (Insegnare agli scrittori), in "Novij Lef", 10, 1927.

Čužak N., *Literatura žiznesroenija (Teorija v praktike)* (Letteratura edificante [la teoria nella pratica]), "Novij Lef", 11, 1928.

Lunačarskij A., *Vystuplenija na dispute "Pervye kamni novoj kultury", 9 fevralja 7925 goda, Novoe o Majakovskom* (Interventi a proposito della disputa su "Le prime pietre di una nuova cultura" 9 febbraio 1925), a cura di V. V. Vinogradov e altri, Literaturno e nastedstvo, 65, Akademija nauk SSSR, Mosca 1958.

Majakovskij V., *Kat delat stii?* (Come fare poesia?), *Polnoe sobranie socinenij v irinadcati tomak,* (Raccolta completa in tredici volumi), vol. 12, GIXL, Mosca 1958.

O politike partii v oblasti chdozestvennoj literatury, in *Spravočnik partijnogo rabotnika,* vyp 5 (Sulla politica del partito nell'ambito della letteratura artistica, in "Manuale per il funzionario del partito", vol. 5), Partizdat, Mosca 1925.

Šklovskij V., *Dokumental nyi Tolstoi (Tolstoi* documentarista), in "Novij Lef", 10, 1928.

Tretjakov S., *Čto novogo* (Che cosa c'è di nuovo), in "Novij Lef", 10, 1928.

Tretjakov S., *Prodolženie sleduet,* in "Novij Lef", 12, 1928.

Tretjakov S., *Otkuda i kuda? (Perspektivy futurizma)* (Da dove e per dove? Le prospettive del futurismo), in "Lef", 1, 1923.

Tretjakov S., *S novym godom! S Novym Lefom!* (Auguri per l'anno nuovo e per un Nuovo Lef!), in "Novij Lef", 1, 1928.

Trotckij L., *Literature and Revolution,* trad. ingl. di Rose Strunsky, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1960.

Vinokur G., *Futuristy-stroiteli jazyka* (I futuristi incontrano la lingua), in "Lef", 1, 1923.

Fonti secondarie

Barooshian V. D., *Brzk and Majakovskij,* Slavic Printings and Reprinting, 301, Mouton, L'Aia 1978.

Drozda M., Hrala M., *Dvacátá léta sovětské literární kritiky (LEF-RAPP-Pereval)* (Vent'anni di critica letteraria sovietica), Acta Universitatis Carolinae, Philologica Monographia, 20, Univ. Karlova, Praga 1968.

Fitzpatrick S., *Catturai Revolution as Class War,* in *Cultura! Revolution in Russia, 1928-1931,* a cura di S. Fitzpatrick, Indiana University Press, Bloomington 1978.

Fitzpatrick S., *The "Soft" Line on Culture and Its Enemies: Soviet Cultural Policy, 1922-1927,* in "Slavic Review", 2, 1974.
Hansen-Love A. A., *Der Russische Formalismus,* Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft, 5, Verlag der Osterreischen Akademie der Wissenschaften, Vienna 1978.
Jangfeldt B., *Russian Futurism 1917-1919: 1, An °Unirle. H, Majakowsktj and October,* in *Art, Society and Revoution: Russia 1917-1921, "Stockholn'i* Studies in Russian Literature", 11, Almqvist & Wiksell International, Stoccolma 1979.
Markov V., *Russian Futurism: A History,* University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1968.
Mierau F., *Erfindung und Korrektur: Tretijakows Asthetik der Operativität,* Akademie Verlag, Berlino RDT 1976.
Zólkiewski S., *Badania kultury literackiej i funkcji spolecznych literatury,* in *Problemy socjologii literatury,* a cura di J. Stawifiski, Z aziejów Eorm artystycznych w literaturze polskiej, XXII, PAN Ossolineum, Wroctaw 1971.
Zólkiewski S., *Revolucja a przemiany kultury literackiej 1918-32,* in *Literatura polska wobec rewoluczj,* a cura di Maria Janion, Historia i Teoria Literatury, Studia 30, Państwowy Instytut, Wydewniczy 1971.
Zólkiewski S., *Kultura literacka 1918-1932,* PAN Ossolineum, Breslavia 1973.

Futurismo, ultraismo e culture politiche nell'area ispanica

Jaime Brihuega

"Non esiste futurismo in Spagna". "In Spagna, il futurismo mantiene viva la sua presenza per tutto il primo terzo del secolo".

Entrambe le affermazioni sono tanto vere quanto false, ma proprio nella dialettica che costituisce il nocciolo di questa contraddizione si trovano le espressioni utili a definire il comportamento delle avanguardie storiche spagnole. Per capirle bisognerà demolire certi equivoci. Basterebbe come esempio dire che il fatto per cui nelle pubblicazioni appaiano nomi spagnoli come Picasso, Gris, Dalí, Miró, Oscar Domínguez o Julio Gonzáles, considerati i pilastri che costituiscono le fondamenta dell'avanguardismo internazionale, non significa che la Spagna, come centro culturale, sia stata un territorio di prima linea, ma piuttosto, denuncia una cronaca di diserzioni ininterrotte alla volta di Parigi.[1]

Ma occorre approfondire di più. Le rivoluzioni che durante il XIX secolo si succedono in tutta Europa incideranno debolmente sulla storia spagnola, di modo che, questo paese entra nel XX secolo con un inveterato ritardo rispetto al mondo che gli è contemporaneo. Entra avulso dalla rivoluzione industriale e, di conseguenza, privo del protagonismo contundente di una borghesia disposta a favorire le metamorfosi di quei diversi volti del potere che ci sono familiari nella storia contemporanea.

Lo scheletro e la mentalità dell'antico regime planerà come un fantasma sul territorio e sul tempo del primo terzo del XX secolo spagnolo. Salvo la Catalogna e, in modo molto peculiare, il Paese Basco, e ad eccezione di qualche raro esempio isolato la cui singolarità non fa che confermare quanto abbiamo detto, il secolo stiracchiava i suoi primi lustri dinanzi a un territorio enorme e vario, arcaicamente rurale, guarnito da certi nuclei urbani[2] nei quali si accumula una burocrazia schelerotiz-

[1] Picasso abbandona la Spagna nel 1904; Mirti nel 1918; Dalí nel 1929; Gris Io aveva fatto nel 1906 e Julio Gonzáles nel 1900; Oscar Domínguez lo farà nel 1934, come tutti gli altri nel momento in cui la loro produzione comincia ad avviarsi per il cammino che li consacra nel panteon dell'avanguardia.

[2] Quando la Spagna entra nel XX secolo, il 47% della proprietà rurale è in mano al 2% dei proprietari.

zante, che non poche volte si nasconde nei tentacoli inerti di strutture socio-economiche decrepite.

Una mappa di sviluppi diseguali forza il movimento operaio, che nasce energico in mezzo alle contraddizioni sociali,[3] a realizzare sforzi titanici per favorire comportamenti inevitabilmente puntuali su un orizzonte scompaginato. Circostanze storiche favorevoli come la neutralità con cui la Spagna riesce a fronteggiare la Grande guerra, sono mal sfruttate e si traducono solamente in smisurate accumulazioni di capitale che finiscono per squilibrare l'economia ed acuire le contraddizioni. Su questa base sociale ed economica i nazionalismi accelerano ancor più il loro ritmo come risposta strumentalizzata da certi settori borghesi davanti all'inefficienza e alle spaccature dei poteri centrali.

In generale, la politica estera continua come nei secoli precedenti e come pure oggi, in una gara di contrattempi che non produce altro che salassi inutili nell'economia, nella tranquillità collettiva e nella stessa carne del popolo. Al crollo coloniale in America ora si aggiunge il logoramento morale e materiale della lunga guerra d'Africa. Dopo i primi lustri questi processi aumentano di complessità in progressione geometrica ma, a conti fatti, la dittatura di Primo de Rivera non farà che consacrare situazioni e approfondire le ferite di modo che poi la Seconda Repubblica Spagnola, con una manciata di sforzi discontinui e a volte disperati, si lanci in un itinerario di contraddizioni ed errori che il fascismo si incarica di aggiogare definitivamente.

Non vogliamo addentrarci troppo in un tema ben noto agli storici e che, in quanto complesso, risulta difficile tracciare per sommi capi. Tuttavia, è ovvio che nello specchio di questa triste storia di malformazioni endemiche e di risposte frustrate, il grosso delle proiezioni culturali dell'ideologia dominante non è stato nulla di più che un cumulo di operazioni di adeguamento. In tal modo, la cultura ufficiale si è manifestata stantia e ancorata ai pretesi splendori di un passato che forse non era stato mai tanto glorioso.

Così la Spagna si trova di fronte all'inevitabile momento della sua autocritica, e la dialettica tra quella cultura dominante e il sorgere delle varie alternative culturali, fautrici di una modernizzazione, acquisisce tinte disparate. Proprio per questo si scatena un esuberante e vigoroso torrente di risposte. Come dice Tañón de Lara: "In questo mezzo secolo (1885-1936) la Spagna è entrata nella contemporaneità... Si è moltiplicata la ricerca di risposte a una problematica diversa da quella tradi-

[3] La UGT (Unión General Trabajadore) inizia il secolo con 26.000 iscritti. Nel 1919 passa a 127.000; nello stesso anno si crea la Confederación Nacional del Trabajo, di tendenza anarchica.

zionale. Il risultato è un'opera creativa come in rarissimi periodi della nostra storia si era avuta".[4]

La consapevolezza disperata del fatto che la Spagna doveva integrarsi nell'Europa servì da fulcro a un dibattito culturale e politico che la nostra storiografia ha consacrato intorno a concetti e a situazioni più o meno chiarificatori, ma ormai topici, come krausismo, rigenerazionismo, generazione del '98, ecc.

Se la letteratura, nella misura in cui adatta verbalmente situazioni e idee, ha saputo raccogliere questo dibattito che si prospettava in forma esplicita in filosofia, nel saggio e nello scritto politico, le arti figurative, figlie in Spagna di un concetto di artista più lontano da quello dell'intellettuale di quanto non lo fosse quello dello scrittore, si mantennero fortemente ancorate ad atteggiamenti di conservatorismo critico che le rese idonee a rendere visivi i comportamenti reazionari dell'ideologia dominante.

Questa problematica, straordinariamente tipica della Spagna per i termini in cui si prospetta, rimane in realtà molto lontana da quanto nella cultura europea stava supponendo, o soprattutto avrebbe supposto, la dialettica espressiva generata dai movimenti di avanguardia, attraverso la quale si sarebbe trasformata la maggior parte delle manifestazioni letterarie, musicali e artistiche. E, tuttavia, questa dialettica raggiunse anche la Spagna. La dinamica dell'avanguardismo esplode per simpatia e, curiosamente, la prima scintilla fu una scintilla futurista.

Lo sbarco del futurismo in Spagna

Nell'aprile del 1909, la rivista "Prometeo" fa conoscere il *Manifesto del futurismo*.[5] Sono passati solo due mesi dalla sua pubblicazione a Parigi e uno dalla sua apparizione a Milano.[6] Si tratta di un successo spurio, senza precedenti né conseguenze immediate, che passa completamente inavvertito dalla maggior parte del pubblico spagnolo che ignora ancora la terminologia degli "ismi" e che non è neppure abituato a utilizzare la parola avanguardia. Ma mettiamo a fuoco alcuni dati di contesto. Quello stesso anno, in marzo, Gabriel Alomar aveva dato notizia dell'apparizione a Parigi di questo manifesto,[7] diciassette giorni

[4] M. Tañón de Lara, *Medio siglo de cultura espariola (2885-1936)*, Tecnos, Madrid 1977, p. 9.

[5] F. T. Marinetti, *Fundación y manifesto del futurismo*, in "Prometeo", Madrid, IV, 1909.

[6] A Parigi si pubblica su "Le Figaro" del 20 febbraio 1909 e a Milano su 'Poesia" dell'Il marzo 1909.

[7] G. Alomar, *EI Futurisme a Paris*, in "El pople Catala", Barcellona, 9 marzo 1909.

dopo la sua pubblicazione su "Le Figaro". La rapidità con cui Alomar aveva agito nel dar conto del fatto, era in relazione al suo interesse a sciogliere un equivoco che, tuttavia, ancor oggi sembra ripetersi: Gabriel Alomar aveva pubblicato un opuscolo intitolato *El Futurisme*[8] che riportava una conferenza tenuta nell'Ateneo di Barcellona il 18 giugno 1904. Effettivamente, tra il futurismo di Alomar e quello di Marinetti esisteva solamente la similitudine del termine[9] benché, nel 1922, Santiago Valenti Camps opinasse che Marinetti avesse potuto vedere questa parola in un articolo che il "Mercure de France" aveva dedicato al testo di Alomar.[10]

La rivista "Prometeo" era apparsa nel novembre del 1908, fondata da javier Gómez de la Serna e diretta da suo figlio: Ramón. Circa l'importanza che la rivista ebbe presso i suoi contemporanei, ci sentiamo in dovere di produrre il testo indicativo di Cansinos Assens come ha già fatto Gloria Videla nel suo studio sull'ultraismo:

> Le nuove modalità letterarie ci sono pervenute per l'intercessione di "Prometeo", la memorabile rivista che nel 1910 raccolse l'eredità di Helios e Renacimiento, e popolò di una moltitudine di intenzioni e gesti la solitudine delle nostre lettere. Su "Prometeo" si pubblicarono le traduzioni dei poeti ultrasimbolici e fantasisti: di Saint Pol Roux, di Klingsor, di Paul Fort... Con la maschera di Tristan, Górnez de la Serna glossò appassionatamente i manifesti futuristi che Marinetti lanciava dalla sua inondata Venezia. E lo stesso Marinetti, istigato da Tristàn, inviò a "Prometeo" la sua enciclica futurista agli spagnoli, abitanti di città morte, di infeconde lagune di polvere. Nonostante la sua devozione agli ultimi maestri del XIX secolo, palesata in traduzioni di Wilde, di Remy de Gourmont e di Rachilde, "Prometeo" fu da noi un manifesto di arte nuova, che allargò l'orizzonte degli specchi, degli ultimi cenacoli novecentisti... Con la sua amalgama di antico e moderno, "Prometeo" riflette la proteica fisionomia del suo animatore. Così Io vediamo spogliarsi degli influssi di fine secolo, del pessimismo novecentista, della facondia demagogica dei suoi primi libri, per adottare successivamente modi più liberi e leggeri, imitati dal danzante turbinio atomico.[11]

[8] G. Alomar, *Ed aturisme*, Ed. L'Avent, Barcellona 1905. Esiste un'altra apparizione del termine "futurismo" che, tuttavia, non si suole citare mai: nel giugno 1907 comincia a essere pubblicata a Barcellona la rivista "Futurisme" (arrivò solo a pubblicare i primi tre numeri). Anche questa volta non esisteva nessuna relazione col movimento italiano dato che si trattava di una rivista di affermazione del catalanismo culturale.

[9] Cfr. il libro di L. Ferrea: 1970. Antologia e studio su Alomar dove tutti questi dati sono perfettamente chiariti.

[10] S. Valenti Camps, *Ideólogos, teorizantes y videntes*, Minerva, Barcellona 1922.

[11] R. Cansinos Assens, *El arte nuovo. Sus manifestaciones entre nosotros*, in "Cosmópolis", 2, Madrid 1919.

Questa irruzione del futurismo in Spagna, frutto di un'amicizia personale tra Ramón e Marinetti, era ancora inalberata da questi quando, nel 1929, scrive in *Il futurismo in Spagna a Londra, Parigi, Berlino, Mosca*; "Viene diffuso in Spagna il *Proclama futurista agli spagnoli* (pubblicato dal "Prometeo" e tradotto da Rarnón Gómez de la Serna) lanciato contro i tipici passatismi spagnoli".[12] Anche nel 1928, durante la sua permanenza in Spagna, quando Dalmau, l'"Ateneillo de Hospitalet" e "La Gaceta Literaria" gli organizzano un'esposizione omaggio, Marinetti ricorderà di nuovo la figura di Ramón nella conferenza inaugurale.[13]

Accanto al manifesto, che era la semplice traduzione di Ramón del testo che era apparso sul "Figaro", "Prometeo" pubblicava, nello stesso numero, un articolo anonimo[14] (un articolo di indubbia mano di Ramón cui non si suole mai far riferimento) nel quale traspaiono già alcune espressioni di quello che sarà il famoso proclama del Tristàn dell'anno dieci. In esso si dice tra le altre cose:

> Nelle vostre cose più ribelli, più involucrabili, vi è un principio di corruzione, ed esse senza volere vi faranno claudicare e vi adultereranno. Siate il movimento continuo. Non adagiatevi perché l'adiposo, il crasso, il venale prenderà incremento e vi vincerà... Si conviva col contraddittorio, con l'assurdo, ma si viaggi qua e là, non dobbiamo essere stazionari perché allora diventeremo sordidi e manici di bastone...

Nel giugno del 1910, "Prometeo" scava una seconda trincea e appaiono tracciati "proclami futuristi agli spagnoli", firmati da Tristàn (pseudonimo di Ramón Gómez de la Serna) e da Marinetti.[15]

Il proclama di Ramón, le cui prime righe sarebbero state riprodotte nella pagina speciale che "La Gaceta Literaria" dedicò a Marinetti il 15 febbraio 1928, per celebrare il suo soggiorno a Madrid (qualche giorno prima del suo viaggio a Barcellona), è uno dei tipici prodotti dell'autore in cui si mescolano gli elementi della sua personale fauna immaginativa con piccole tessere estratte direttamente dai primi scritti marinettiani. Così questo testo che è scritto come una serie ininterrotta di esclama-

[12] F. T. Marinetti, *Marinetti e il futurismo*, Augustea, Roma-Milano 1929, p. 55.

[13] Anonimo, *Marinetti a Barcellona*, in "La Gaceta Literaria", Madrid, 1° marzo 1928, p. 5.

[14] Anonimo, *Movimento intelectual. El Futurismo*, in "Prometeo", Madrid, aprile 1909, pp. 90-97.

[15] Tristàn, *Proclama futurista a los espafioles*, in "Prometeo", Madrid, giugno 1910. F. T. Marinetti, *Proclama futurista a Los esparbles, ibid.* Riguardo a quest'ultimo, pubblicato alle pp. 519-531 del citato numero di "Prometeo", va detto che spesso lo si data erroneamente nel 1911 (cfr. F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968). Si tratta dello stesso proclama che in seguito sarà pubblicato numerose volte col titolo *di Proclama futurista agli spagnoli* o con quello *di Contro la Spagna passatista.*

zioni, mescola un "Modernismo!" e un "Festeggio con musica wagneriana!" con una "Disinibizione della donna per averla in libertà e nel suo elemento senza quella grande promiscuità degli idilli e dei matrimoni!" e una "Sassata nell'occhio della luna!" presi dall'*Uccidiamo il chiaro di luna* che Marinetti andava pubblicando in vari luoghi dall'aprile del 1909;[16] mescola un "Nozze di Camacho divertenti ed entusiasmanti in mezzo a tutti i pessimismi, a tutte le oscurità e a tutte le serietà!" con un primo giro nei guardaroba teatrali dei "volts", degli aviatori, dei "chauffeurs", di marconigrammi, aerodromi, riflettori, parafulmini, serpentine elettriche, ecc., che in seguito, a cominciare dal 1918, gli ultraisti faranno di nuovo proprie.

In quanto al proclama di Marinetti,[17] si risolve in maggior parte con un manifesto carico di imprecazioni contro i luoghi comuni dell'immagine della Spagna: preti, frati, cattedrali, ardore sessuale, ecc., e delle sue tipiche invettive antitradizionaliste, ma, vi sono inoltre chiare esortazioni economiche e politiche:

> La crescita della Spagna contemporanea non potrà compiersi senza la creazione di una ricchezza agricola e di una ricchezza industriale.
>
> Spagnoli! Arriverete infallibilmente a questo risultato con l'autonomia municipale e regionale, oggi indispensabile, e con l'istruzione popolare, alla quale il governo deve consacrare i quarantadue milioni di pesetas annuali destinate aI culto e al clero.
>
> Occorre, per questo, estirpare in un modo definitivo e totale il clericalismo e distruggere il suo corollario, suo collaboratore e difensore, il carlistno.
>
> La monarchia, abilmente orientata da Canalejas, è in via di realizzare questa bella operazione chirurgica.
>
> Se la monarchia non riesce a portarla a buon fine, se da parte del primo ministro o dei colleghi di gabinetto vi è debolezza o negligenza, suonerà l'ora della restaurazione della repubblica, con Lerroux o con Iglesias, che aprirà una breccia profonda e forse definitiva nella carne intossicata del paese.[18]

Esiste un terzo assalto, obiettivamente importante e denso, ma che, tuttavia, ha lasciato meno tracce anche per via delle due interruzioni di

[16] F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. =VI.

[17] Si può localizzare facilmente in F. T. Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas*, E. del Cotal, Barcellona 1978, pp. 228-241, dove si trova la primitiva traduzione di Ramón Gómez de la Scena.

[18] A quanto pare, la pubblicazione di questo proclama causò a Gómez de la Serna qualche problema con la giustizia. Cfr. R. Gómez de la Serna, *Ismos*, Guadarrama, Madrid 1975 (la prima edizione è del 1931, Biblioteca Nueva, Madrid 1931), p. 114.

"Prometeo". Ci riferiamo al libro di Marinetti che si pubblica in Valencia (presumibilmente nel 1912) con il titolo *El Futurismo*.[19]

Che significava questo primo sbarco di Marinetti nelle terre peninsulari? Da parte spagnola una delle tante realizzazioni folgoranti di Ramón Gómez de la Serna il cui vincolo con l'avanguardia spagnola sarà in avvenire puntuale e meteorico ma sempre preciso e diretto al nevralgico.[20] Da parte di Marinetti significava un porto in più negli itinerari della diffusione internazionale del suo movimento. Non invano il manifesto era stato presentato a Parigi, la vetrina più brillante d'Europa, dove nel marzo del 1911 Marinetti avrebbe indetto una conferenza futurista. Già nel 1912 ci saranno esposizioni e atti futuristi a Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, L'Aia, Amsterdam e poi negli Stati Uniti e in Russia...

La comparsa in Spagna sarà un'operazione simile alla pubblicazione del manifesto in Russia, in Portogallo, in Brasile,[21] o alla diffusione di notizie in Polonia, in Ungheria o in Germania.

Tuttavia, dobbiamo insistere sul fatto che la presenza esplicita e genuina del futurismo in Spagna si dissolve dopo questa prima apparizione fino a quel secondo sbarco che avrà luogo agli inizi del 1928, data in cui avviene il menzionato viaggio di Marinetti. Il 1928 presuppone un contesto già diverso. Non si può dire che l'avanguardia spagnola abbia raggiunto una sistemazione importante ma, almeno sì, ha ottenuto di farsi strada nella coscienza collettiva sfoggiando il ventaglio delle aggettivazioni proprie di un vero genere culturale. E parliamo di "avanguardia" in astratto, dato che in Spagna non giunge a perfezionarsi la costruzione di nessun movimento espressivamente definito ma solo l'esibizione di autentici rompicapo, fabbricati con le più varie poetiche, che nella mente del pubblico, persino di un pubblico preparato (che in Spagna non lo è mai troppo), passano per essere metamorfosi diverse di una medesima cosa: "ciò che è avanguardista".[22]

[19] F. T. Marinetti, *Ed Futurismo*, Ed. Sampere, Valencia s.d., trad. di G. Gérnez y e N. Hernindez. Nonostante la mancanza di data e il fatto che durante l'epoca di cui ci occupiamo non esistano riferimenti *a* questo libro, gli *Archivi del futurismo* (De Luca, Roma 1959-62) lo collocano nel 1912. Lo fa pure (con qualche dubbio) il libro di Gloria Videla, *El ultraísmo* (Gredos, Madrid 1971). Esiste un'edizione facsimile spagnola (con aggiunte), *Mandiestos y textos futuristas,* Ed del Cotal, Barcellona 1978.

[20] Oltre *a* queste importazioni futuriste, GOrnez de la Sema favori, nel 1915, la prima mostra del cubismo a Madrid. Nel 1917 promosse l'unico passaggio di Picasso per Madrid che si conosca dal 1901. Fu presente in riviste di avanguardia così importanti come "Hélix", o il numero surrealista del "Bulletí de Agrupament escolar". Nel 1931 pubblicò un libro che sarebbe diventato famoso, *Ismos* (Biblioteca Nueva, Madrid). Fu, certamente, una figura di un'indipendenza contumace.

[21] Il manifesto venne pubblicato in Russia l'8 marzo 1909 su *La Tarde*. Il *Diario das Ayores* lo fece conoscere in Portogallo il 5 agosto 1909. Il Brasile lo conobbe nel 1910 con la traduzione di Almaquio Dinis.

[22] nostra visione sulla struttura e sul comportamento delle avanguardie spagnole l'abbiamo espressa fondamentalmente in tre lavori: *Las vanguardsas artzsticas en España. 1909-1936*, Istmo, Ma-

L'arrivo di Marinetti è, di conseguenza, l'arrivo di un magnate della modernità. Non si creano qui posizioni di scontro come quelle che, nel 1914, si erano verificate tra futuristi russi e italiani: manca quella precisione e specificità nelle progettazioni che fanno sì che si possa generare un confronto specializzato. L'avanguardia spagnola ha ottenuto di non essere altro che un eclettismo alternativo nel quale Marinetti si inserisce a pieno e completo diritto. "La Gaceta Literaria" sventola la sua visita con tutti i mezzi,[23] Josep Dalmau e l'"Ateneillo de Hospitalet", messisi in contatto con Giménez Caballero, gli organizzano una esposizione omaggio in Barcellona. Nelle pagine de "La Gaceta Literaria" si accoglie la prima impressione di "Espaiia Veloz".[24]

Al tempo del primo sbarco, il tema del compromesso politico degli intellettuali, benché latente, non era stato formulato in Spagna come un'unità esplicita nel dibattito culturale, ma in questo 1928 le cose sono cambiate. Un anno prima, la stessa "Gaceta Literaria" ha fatto affiorare sintomi evidenti pubblicando il suo famoso questionario: *Un'inchiesta fra la gioventù spagnola. Politica e letteratura*.[25] Aveva poi cominciato a riflettersi nella cultura il dibattito ideologico che attraversava le viscere della società spagnola, e che si sarebbe diffuso in tutta la sua estensione durante l'epoca repubblicana.[26] Al momento le cose si stavano prospettando come una dicotomia quasi priva di sfumature tra il compromesso politico e l'autonomia "decontaminata" della cultura. Negli anni della Repubblica, il dibattito rimarrà praticamente polarizzato tra un atteggiamento favorevole al compromesso, mantenuto dai settori di sinistra, e un atteggiamento di ostracismo culturale sbandierato dal concetto di "purezza" e aizzato dalla maggior parte della destra o da certe élites intellettuali, proclamatesi apolitiche, che si vedranno continuamente obbligate all'autogiustificazione nella camera di risonanza di un lustro intriso di conflitti sociali e politici.

drid 1981; *Manzfiestos, proclamar, panfletos y texios doctrinales*, Catedra, Madrid 1979; La *vanguardia y la República*, Catedra, Madrid 1981.

[23] Articoli de «La Gaceta Literaria" di Madrid intorno alla visita di Marinetti in Spagna (1928): E. Giménez Caballero, *Conversacz6n con Marinetti* (15 febbraio); G. de Torre, *Efigie de Marinetti* (15 febbraio); F. T. Marinetti, *Espana veloz* (1° agosto); Anonimo, *Marinati a Barcelona* (1° marzo). Tra il 1927 e il 1930 "La Gaceta Literaria" sarà il più importante organo di espressione e di diffusione dell'avanguardia spagnola e internazionale nella penisola.

[24] *España veloz*, cit., sarà pubblicata di nuovo nel 1931, *Spagna veloce e toro futurista*, G. Morreale editore, Milano. Il testo spagnolo porta una dedica a Giménez Caballero, Guillermo de Torre e Rameni G6mez de la Serna.

[25] Questionario *Una encuesla a la juventud espaitola. Politica y literatura*, in "La Gaceta Literaria", Madrid 1927 (15 settembre, 15 dicembre) e 1928 (15 gennaio, 15 febbraio).

[26] La prima rivista che raccoglie questi sintomi è "Post-Guerra", Madrid (1927-28); si riflettono anche in "Nueva Espana", Madrid (1930-31). Cfr. A., Jiménez Millan La *literatura de avanzada a través de la revista "Post-guerra" y "Nueva Espaiia" (1927-1931)*, in "Analecta malacitana", Malaga 1980, III, 1,

Durante gli ultimi anni di questa terza decade e nel mezzo di questa polemica, un certo settore dell'intellettualismo spagnolo si prepara già a scommettere sul fascismo. Giménez Caballero, direttore de "La Gaceta Literaria" e principale anfitrione di Marinetti, sarà uno dei portabandiera di questo settore.[27] Per esso sembrava evidente che il viaggio di Marinati questa volta obbedisse ad una chiara volontà di stagliare determinati artisti dal confuso avanguardismo spagnolo verso un compromesso politico di chiaro taglio fascista: "È infaticabile. Nel suo pugno solleva teorie, solleva proposte, solleva un paese. Oggi si disprezza Marinetti fra gli eruditi. Eruditi di che? Domani il *fascio dei vent'anni* solleverà un pugno come monumento a questo uomo".[28]

Fantasma, frantumi e simbiosi del futurismo nelle avanguardie spagnole

Al margine di questi 1910 e 1928, che segnano come due pali del telegrafo la presenza diretta del futurismo in Spagna, è importante analizzare un'altra impronta differita con la quale il movimento contribuì ad articolare gran parte dell'anatomia e del comportamento dell'avanguardia spagnola.

Tre anni dopo i menzionati "proclami" della rivista "Prometeo", ossia nel 1913, arrivava a Barcellona il pittore uruguaiano Rafael Barradas. Una borsa di studio concessa dal suo paese gli aveva permesso di trascorrere un periodo di tempo a Parigi e a Milano, dove sembra che si sia messo personalmente in contatto col circolo di Marinetti.[29] All'inizio si limita a collaborare come disegnatore a riviste di Barcellona e di Saragozza, ma a cominciare dal 1916 si rivelerà come il primo artista stabilitosi in Spagna che decide di dare il via a un'arte figurativa inequivocabilmente futurista.

Prima di addentrarci nell'arte figurativa dell'uruguaiano, che costituirà inoltre, fortuitamente, un nesso col movimento poetico ultraista del 1918, è bene alludere alle circostanze eccezionali che Barcellona vivrà tra il 1916 e il 1918 a causa della Grande guerra. La Spagna, come

[27] Accanto alla sua figura conviene citare quelle di Ramiro Ramos e Pedro Sainz Rodriguez. In questi momenti Giménez Caballero mantiene ancora una posizione molto aperta nella sua rivista. A cominciare dal 15 agosto 1931 inizia una serie di sei numeri integralmente scritti da Giménez Caballero, con un taglio inequivocabilmente fascista. Cfr. C. Bassolas, *La ideologia de los escritores. Literatura y politica en "La Gaceta Literaria"*, Fontamara, Barcellona 1975.

[28] E. Giménez Caballero, *COnversación con Marinetti*, in "La Gaceta Literaria", Madrid, 15 febbraio 1928. In questo stesso numero della rivista venne pubblicato un telegramma di Mussolini che esprimeva la sua adesione a Marinetti.

[29] Cfr. R. Santos Torroella, *Del romantico el Pop Art*, EDHASA, Barcellona 1965, pp. 95-104.

paese neutrale, e Barcellona, come la sua città più cosmopolita, vanno trasformandosi durante gli anni della contesa in una seconda Svizzera che accoglierà un gran numero di avanguardisti emigrati dai loro paesi di origine. La lista è lunga: la coppia Delaunay, A. Gleizes, Maximilian Gauthier, Francis Picabia, Gabrielle Buffet, Marie Laurencin, Otto van Watgen, Frane Burty-Havilland, Arthur Cravan e suo fratello Otto LLoyd, Olga Scharoff, Ricciotto Canudo, Serge Charchune, Hélène Grunhoff e anche Gino Severini, sebbene la sua presenza fosse dovuta solo a motivi clinici.[30]

Si forgia così una specie di "Comunità di caffè e Pernaud", come la chiama Gabrielle Buffet, che vive la sfera esclusiva di un esilio tra apocalittico e snob, ma che usa in Spagna due fondamentali vie di espressione: i quattro numeri della rivista "391", che Francis Picabia, capo del gruppo, pubblicherà a Barcellona nel 1917, e quella che gli procura l'intimo contatto con il mercante e mecenate dell'avanguardia Josep Dalmau.[31] Di conseguenza, a Barcellona, si produce un'intensa attività d'avanguardia che, tuttavia, si sviluppa come una ciste che ben poco penetra la cultura catalana e, ancor meno, quella del resto della Spagna.

Il frivolo dadaismo picabiano domina il talento del gruppo, ma dentro alla poliedrica miscellanea degli atteggiamenti che esibiscono, più davanti a se stessi che davanti a un pubblico poco sensibilizzato, si possono estrarre alcune espressioni di eredità nettamente o formalmente futuriste. Per esempio, il 29 aprile 1916, i pittori russi Serge Charchoune e Hélène Grunhoff espongono nella Galleria Dalmau una mostra di pittura "simultaneista".[32] Nel marzo del 1917, la Grunhoff espone di nuovo nello stesso luogo con un certo scandalo, e in aprile lo fa Charchoune presentando una mostra di arte ornamentale e film ornamentali che intercalano musiche di Balilla Pratella. Quest'ultima aveva provocato tra il pubblico catalano una maggior emozione, che però presto si sarebbe cancellata dalla memoria collettiva, come in generale accadeva con tutte le produzioni di questi allogeni e con le loro pubblicazioni.

Catalizzato dal calore di questa agitazione, qualche spagnolo aveva cominciato a infilare gli aghi dell'avanguardismo locale. Fra tutti è do-

[30] Le informazioni più abbondanti sul tema degli immigrati l'abbiamo in M. L. Borras, *Picabia el espanol*, e in Samos Torroella R., *Francis Picabia y España*. Entrambi gli articoli sono nel catalogo dell'esposizione *Francia Picabia* (1879-1953), Ministero della Cultura, Madrid 1985.

[31] Cfr. H. Richter, *Historia del dadaismo*, Nueva Visi6n, Buenos Aires 1972. Di "391" esiste un'edizione facsimile, "La Leteradura", Barcellona 1977. Josep Dalmau è la principale figura di mecenate dell'avanguardia catalana. La migliore documentazione sulle sue attività è riunita nel catalogo dell'esposizione commemorativa *Exposiciòn homenaje a J. Dalmau*, CACB, Barcellona 1969.

[32] Cfr. J. Frances, *El ano artistico 1916*, Madrid 1917, p. 94. Charchoune aveva partecipato al cubismo parigino; a Barcellona aderisce al cubismo ornamentale simultaneista; a cominciare dal 1920 si mescola col Dada francese.

veroso citare la figura isolata di Juan Salvat Papasseit (1894-1924).[33] Con la sua giovinezza di behêmien anarchico e giornalista gorkiano, dà stabilità alla sua vocazione letteraria sino al 1917. Le sue connessioni col mondo intellettuale e artistico catalano si orientano verso una prospettiva di rinnovamento alternativa, che rende equidistanti un certo anarchismo naturalista e libertario da una batteria di elementi formali e di strutture poetiche provocatoriamente moderne. A partire da questo momento fonda una serie di riviste come "Un enemic del poble, fulla de subversió espiritual",[34] "Arc Voltaic",[35] e poi "Proa".[36] I loro contenuti sono variopinti ma in essi si concentra la parte più avanzata della letteratura e dell'arte figurativa del momento. Nel 1919 Papasseit pubblica i suoi *Poemas en ondes hertzianes*,[37] un insieme di calligrammi i cui parafernali di metafore non sono estranei in assoluto a quelli del futurismo italiano: "Prampolini ha fatto a pezzi il magnifico vestito di Beatrice". "... dir Poeta vuol dire esultanza, sentire piacere nel godere il bene della bestemmia. Solo sono poeti quelli che cantano la lotta e bestemmiano nelle loro canzoni".[38]

Poco dopo pubblica due testi importanti: il *Manifest contra els poetes amb minúscula. Primer manifest catalan futurista:*

> ... Io vi invito, poeti, a che continuiate futuri, ossia, immortali. Che cantiate oggi come al giorno d'oggi, che non misuriate i versi, né li contiate con le dita, né ve li facciate pagare con denari; viviamo sempre di nuovo. Il domani è sempre più bello deI passato. E se volete rimare, potete rimare; ma continuate a essere Poeti, Poeti con la maiuscola; alteri, arditi, eroici e soprattutto sinceri.[39]

e *L'irradiator del pori i les gavines. Poemes d'avantguarda.*[40]

In Papasseit questi elementi formali veicolano una profonda e appassionata denuncia sociale intrisa di modernismo e messianesimo, che non è altro che la voce della sua coscienza politica libertaria che si era già espressa nel suo primo libro, *Humo de Fétbrica*, firmato con lo pseu-

[33] Cfr. J. Teixidor, *Juan Salvai Papaissett*, in "Rovista de Catalunya", Barcellona, luglio 1934.

[34] È stata pubblicata tra marzo del 1917 e maggio del 1919. Esiste un'edizione facsimile: "La Leteradura", Barcellona 1976.

[35] Si pubblicò solo un numero (febbraio 1918). Suo sottotitolo: *Plasticitlad del vértigo Formas de entoción y evolución. Vibracionismo de las idear. Poemas en ondas hertzianas*, allude alle poetiche di Torres García, Barradas e Salvat Papasseit, tutti collaboratori della rivista. Esiste un facsimile ("La Leteradura", Barcellona 1977).

[36] Si pubblicarono solo due numeri nel 1921. Nel n. 0 vi è un articolo anonimo (sicuramente di Papassiet), *F. T. Marinetti - Otto anime in una bomba*; in esso si ignora il carattere bellicista dell'italiano, interpretandolo come un semplice elemento di espressione metaforica.

[37] Ed. Mar Vela, Barcellona 1919.

[38] Di "Lletra de Italia", *ibid.*

[39] In "Mar Barcellona, luglio 1920. Su questi scritti di Papasseit cfr. oltre al menzionato articolo di Teixidor, Anonimo, *Futurista pero no mucho*, in "España", Madrid, 21 agosto 1920, p. 10.

[40] Barcellona 1921.

donimo di Gorkiano, o chiariscono alcune delle sue massime di "Un enemic del poble", apparse sotto il titolo *Mots propis*: "Per un buon generale, il soldato perfetto è quello che ha la minor quantità possibile di uomo",[41] o anche in molti suoi calligrammi:

PIANO

A J.-M. De Sucre

MONTE AVENTINO

D
E
C
A
D
E
N
Z
A

CHIESE

CHALETS

ARISTOCRAZIA VIZI
IRONIA NEL CRIMINE

S
U
B
U
R
B
I
O

OSPEDALE

PUTTANE POVERE
LA GALERA
ONORATA FAME

Il sol accende tutto
– ma non lo consuma

J. Salvat Papasseit[42]

[41] In "Un enemic del poble", Barcellona, marzo 1919. È rivelatore il sottotitolo che la rivista soleva mettere sotto la data che indicava l'anno ("III dell'era del crimine", "IV dell'era del crimine" o "nella disunione - consacrata") e che alludeva al rifiuto della Guerra Mondiale.

[42] Pubblicato in "Arc Voltaic", cit. È anche interessante quello che porta come titolo *Sageta del foc* ("Un enemic del poble", Barcellona, dicembre 1917).

Tuttavia, qualcosa deve restar chiaro: negli ultimi tempi di Papasseit l'avanguardismo formale guadagna terreno, misti in esso gli elementi futuristi, ma è a spese di un progressivo inaridimento delle intenzioni di carattere politico o sociale. Alleate nel poeta giovane, avanguardia e politica finiscono trasformate in componenti inversamente proporzionali.

Un'altra rivista importante fra quelle che appaiono in Catalogna in quest'epoca è "Trovos",[43] diretta da José Ma. Junoy. Probabilmente è la rivista con un maggior carattere avanguardista per i suoi contenuti e il suo formato, benché quasi tutti i suoi testi siano un "collage" di traduzioni di altre riviste europee. Il suo carattere è imbevuto di quell'eclettismo avanguardista che diverrà abituale in Spagna, e si articola su testi di Apollinare, Tzara, Reverdy, P. A. Birot, Luciano Folgore, E. Bolongaro, ecc. Altre figure letterarie di questo momento, in relazione con Papasseit e Jonoy, nelle quali si scoprono poetiche vicine, sono Tornàs Garcés, Joaquin Folguera, López Picó o V. Solé de Sojo.

Con questi dati rimangono disegnate le principali piattaforme dell'avanguardia catalana della seconda decade. Se alla fine ci chiedessimo quale impronta futurista affiora in esse, otterremmo un cumulo disorganizzato di semplici vestigia: vi sono quegli accenti formali della passionalità di Papasseit, vi sono le traduzioni o le notizie diffuse da "Troos", la tendenza alla figura del calligramma nella sua accezione dinamica e vi è la maturazione futurista da parte dell'illustrazione plastica; per esempio quanto appare in certi disegni di Gelso Lagar,[44] o in Mirò,[45] o in Albert Siquella,[46] o in M. A. Cassanyes[47] o anche, occasionalmente in Dalí giovane.[48] Ma dove si avverte un'inclinazione più evidente e meno posticcia verso un figurativo di radice futurista è nel menzionato Rafael Barradas. Già dal 1916, Barradas stava tentando la costruzione di un linguaggio di avanguardia assieme ad un altro compatriota, Joaquin Torres García.[49] Nell'esposizione che Barradas realizzò nel maggio del

[43] N. 0: 1916; nn. da 1 a 5: settembre-aprile 1917-18. Esiste un facsimile: "La Leteradura", Barcellona 1977.

[44] Cfr. i disegni apparsi su "Un enemic del poble" (giugno 1917) e su "Trogos" (settembre 1917). Dopo un viaggio a Parigi, Lagar aveva realizzato in Spagna esposizioni di un'arte figurativa che chiamava "Planismo", prodotto di uno strano amalgama di cubismo e di fauve. Le realizzò a Barcellona e a Madrid, tra il 1915 e il 1918.

[45] Cfr. un disegno apparso su "Trogos" (marzo 1918). Vi è pure un certo accento futurista nel disegno che realizzò per il frontespizio di "Arc Voltaic", cit.

[46] Cfr. il disegno apparso su "Un enemic del pobIen, XI, Barcellona 1917.

[47] Ibid., 1, Barcellona 1919.

[48] Nell'articolo di J. Subias, *Salvador Dati*, su "Alfar", La Coruiia, maggio 1924, si dice testualmente che intorno al 1919 praticò il futurismo plastico. Un'opera di questo tipo, appartenente a una collezione privata catalana, si può vedere riprodotta nel catalogo dell'esposizione *Alfar* y *su época*, Madrid, marzo-aprile 1941. In questa pubblicazione sono riprodotte anche numerose opere vibrazioniste di Barradas.

[49] L'uruguaiano Torres García fu un'altra figura importante tra il 1891 e il 1920, anno in cui abbandona definitivamente Barcellona. Dopo un'intensa attività a Parigi ritorna momentaneamente a Ma-

1928 nelle Galérías Layetanas di Barcellona, quest'arte figurativa ricevette il battesimo programmatico con il nome di "vibrazionismo".[50] Benché non venisse prodotto nessun manifesto, in qualche scritto di Torres García del 1936 si possono leggere i tratti fondamentali del programma di questa poetica, per bocca dello stesso Barradas:

> Il vibrazionismo è, dunque, un certo MOVIMENTO che si determina fatalmente per *il passaggio da una sensazione di colore ad un'altra corrispondente,* essendo, ciascuno di questi accordi *varie note di armonia,* diverse, fuse tra loro da accordi più sordi, in gradazione via via più opaca.
>
> Altro aspetto: consideriamo la forma GEOMETRIZZATA. Il tal cerchio è formato da una serie di angoli, la tal forma irregolare ci dà un rettangolo, il tal oggetto rimarrà solo incominciato: il fatto è che ciascuna di quelle forme cercherà di completarsi o rettificarsi nello SPETTATORE, e così l'artista ottiene un altro modo di vibrazione, qualcosa di vivente, CHE GLI OGGETTI RAPPRESENTATI NORMALMENTE O COMPLETI NON DAREBBERO. Consideriamo il ritratto. Cosa ha interessato soprattutto il pittore? Dunque quelle cose che l'individuo riunisce CHE GLI CREANO IL SUO AMBIENTE SPECIALE, proprio, non la somiglianza fisica. Ossia, qualcosa di surreale o più reale.[51]

Le relazioni di questo brano con i testi italiani sono evidenti.

Lo sono anche quelle che legano l'opera figurativa di Barradas con quell'essenza che, sia pure a una prima lettura, sembra staccarsi dalla pittura e dai disegni che il futurismo aveva prodotto.[52] Barradas è stato l'artista che più attivamente ha diffuso l'arte figurativa d'avanguardia. Dal 1923 avrebbe avuto il compito di avviare verso la modernità niente meno che il grande scultore Alberto Sànchez.[53] Ma soprattutto ci interessa segnalare che l'uruguaiano, dopo il suo trasferimento a Madrid nel 1918, serve anche come l'unico nesso che concatena l'avanguardia cata-

drid nel 1934. Ma non avendo ottenuto il successo desiderato, torna in Uruguay. Tra il 1908 e il 1916, Torres Garda sviluppa plasticamente e teoricamente il "Noucentisme" catalano. Fu nel 1916 che, a contatto di gomito con Barradas, iniziò la strada dell'avanguardia artistica. Cfr. *J.* Torres Garda, Uni*versitario costruttivo*, Poseidon, Buenos Aires 1944, pp. 554-556.

[50] Il libraio di queste gallerie era lo stesso Salvai Papasseit. Il rapporto tra i due è evidente nella loro partecipazione alle stesse pubblicazioni. F molto probabile che questa figliazione futurista comune tragga la sua origine da Barradas. Questi fece un ritratto "vibrazionista" di Papasseit nel 1918 (ca. G. Camps, Barcellona).

[51] Cfr. J. Torres Garda, *Universitario costruttivo*, cit., pp. 556 e 557.

[52] I suoi disegni vibrazionisti sono i più frequenti nelle riviste catalane di questi anni: "Troços", "Un enemic del poble", "Arc Voltaic". Lo saranno poi nella grande legione delle riviste dell'ultraismo.

[53] Cfr. le numerose allusioni a Barradas nel libro di Alberto Sanchez, *Palabras de un escultor*, Fernando Rorres editore, Valencia 1976.

lana della fine della seconda decade con il movimento letterario che, a partire da quell'anno, prende le mosse nella capitale: l'"ultraismo".[54] I dati essenziali di quel movimento son fin troppo noti sebbene siano avvolti in veli di protagonismi retrospettivi che con frequenza intorbidano l'immagine delle sue origini.

Se ci dovessimo chiedere che cosa è stato veramente l'ultraismo e cosa ha significato, dovremmo rispondere utilizzando l'elasticità e la benevolenza che richiede il trattamento di un fenomeno eroicamente iniziatico. L'ultraismo annullava la distanza che si interponeva tra lo zero e la consacrazione pubblica dell'avanguardismo in Spagna e lo faceva appropriandosi di tutti gli strumenti che gli mettevano a portata di mano le vetrine dell'avanguardia europea. L'ultraismo vede la luce in una città che sino ad allora era stata vergine di modernità,[55] sebbene appaia nel corso di un anno in cui coincidono in essa delle molteplici circostanze. Nel 1928, parallelo all'arrivo di Barradas, avviene quello del pittore Vaisquez Díaz,[56] quello del poeta cileno Vicente Huidobro[57] e quello di Gelso Lagar, che espone una seconda mostra "pianista" nell'Ateneo. Inoltre, la coppia Delaunay si è ormai da alcuni mesi inserita nell'alta società madrilena e, in aprile, si celebra nel Ministerio de Estado un'esposizione di pittori polacchi. Due di essi, di orientamento "sincronista" (Marjan Paszkiewickz e Ladislaw Jahl) fisseranno la loro residenza nella capitale.[58] Il manifesto ultraista, pubblicato in autunno, sembra capitalizzare il riflusso di questa piccola voragine con una volontà di uscire per strada molto maggiore di quella che poteva essere stata avvertita a Barcellona. Data la specifica configurazione dell'ambito culturale in cui si mosse, la sua vita estetica quasi si sovrappone all'aneddotica della sua presenza pubblica, rendendo difficile distinguere tra i contenuti dei suoi prodotti poetici e la strategia delle stesse irruzioni.

[54] Lo studio principale sull'ultraismo si trova nell'opera di Guillermo de Torre, *Historia de la literatura de vanguardia*, Caro Raggio, Madrid 1925 (esistono numerose edizioni attuali con molte correzioni aggiunte, per esempio quella di Guadarrama, Madrid 1965). Classico è anche il libro *di* Gloria Videla, *El ultraismo*, cit.; è imprescindibile la satira mordace che a suo tempo aveva scritto Rafael Cansinos Assens, *El movimento V. P.*, Mondo Latino, Madrid 1921. Le prime due sono opere che contengono, inoltre, un'estesa bibliografia documentale.

[55] Sino a questo momento Madrid non ha avuto né un Dalmau né qualche avanguardista immigrato né nulla di simile. Unicamente i proclami di "Prometeo" e l'esposizione cubista che Ramo:n Gómez de la Serna organizzò nel 1915.

[56] Vasquez Díaz viene da Parigi, il suo cubismo "descafeinado" si trasformerà nell'arte figurativa madrilena e la sua figura nella bandiera della modernità.

[57] Il fugace passaggio per Madrid di Huidobro, carico delle novità dell'avanguardismo francese, è stato un autentico successo nel piccolo mondo letterario. La sua influenza sull'ultraismo è un tema che provoca sempre forti polemiche, ispirate dalle più svariate volontà di protagonismo. Cfr. G. de Torre, *Tres conceptos de la literatura española*, Losada, Buenos Aires 1963.

[58] Occorrerebbe anche segnalare che, in febbraio, J. P. Alterman avrebbe indetto, nell'Ateneo, una conferenza sull'arte moderna francese, un fatto poco frequente a Madrid, dove l'informazione sull'avanguardia era ancora scarsissima.

L'ultraismo si impone come movimento, fondamentalmente a partire dal 1919 e si può chiarire in lenta estinzione verso la metà del 1924. Tra i nomi letterari, che in un modo o in un altro lo sostennero, degni di rilievo sono: Guillermo de Torre, Cansinos Assens, Pedro Garfias, Adriano del Valle, Vando Villar, César A. Comet, M. Bacarisse, José CiHa, i fratelli Rello, Jorje Lufs Borjes, Luda S'anchez Saornil, Xavier Béveda e un'altra lunga lista di compagni di viaggio. Tra i nomi degli artisti che collaborarono ad illustrare libri e riviste, o che parteciparono con i loro atti e manifestazioni: Barradas, Va'squez Díaz, Jalh, Paszkiewichz, Norah Borges, i Delaunay, Bores, Fco. de Miguel, Federico Massé, Fco. Santa Cruz...

L'ultraismo si manifestò attraverso una moltitudine di riviste, alcune di brevissima durata, che costituirono l'armatura della sua stessa esistenza. Le più importanti furono: "Grecia" (Siviglia-Madrid 1918-1920), "Reflector" (Madrid 1920. Un solo numero), "Perseo" (Madrid 1924), "Ultra" (Oviedo 1919), "Tableros" (Madrid 1921), "Tobogki" (Madrid 1924), "Plural" (Madrid 1925). Fu presente anche in altre importanti riviste culturali come "Cosmópolis" (Madrid 1919) o "Alfar" (La Coruna 1921). Realizzò inoltre tre atti pubblici che ebbero luogo nell'Ateneo di Siviglia (maggio del 1919), nel Salón Parisiana di Madrid (gennaio del 1921) e nell'Ateneo di questa stessa città (aprile del 1921).[59]

Come abbiamo già ripetuto insistentemente, tanto i loro manifesti e i loro testi programmatici, quanto la configurazione delle loro riviste, la struttura dei loro atti pubblici, le loro produzioni letterarie o le arti figurative con le quali, affratellati apparvero in pubblico, sono improntati al più ambiguo eclettismo, qualcosa che, tuttavia, agli occhi dei competenti locali risultava un costruttivo atteggiamento integratore e antisettario, e dinanzi a quelli del gran pubblico una compatta, genuina e sorprendente rappresentazione del "nuovo". L'ultraismo prende un po' da ogni cosa, lo rimodella e lo ricicla. Provoca il pubblico e si sente satrapo di Dada. Rompe la poetica del modernismo decadentista in parte ancora latente della nostra lirica e si sente antipassatista e futurista. Usa massivamente e provocatoriamente il calligramma e si sente max-jacobiano, apollinariano o vicino all'espressionismo tedesco.

Utilizza un'arte figurativa erede del futurismo, del cubismo o dell'indecisione tedesca,[60] e si sente ambasciatore plenipotenziario della stessa modernità.

[59] Queste veglie erano elegantemente raccontate dagli stessi ultraisti. P. L. Galvez, La *fiesta del Ultra,* in "Grecia", Siviglia, 20 maggio 1919; Anonimo, *Nuestra valada,* in "Ultra", Madrid, IO maggio 1921; *Del Madrid funambulesco*, in "La Voz", Madrid, 28 gennaio 1921.

[60] In realtà ogni artista importa, senza modificarlo, il figurativo che il movimento porta con sé. L'unico che diventa generale nel suo corpo è quello dell'incisione tedesca, importata e contagiata da Norah Borges, moglie di Guillermo de Torre.

Si circonda di metafore macchiniste e accede così a una logica apodittica del progresso che per giunta porta i segni di un'identità legittimata dietro le frontiere spagnole. Valga come esempio l'opinione che l'ultraismo meritava agli occhi dei suoi contemporanei dadaisti.

MANIFESTO DADA'

Parigi, gennaio 1921

Le cubisme construit une cathédrale en pae de foie artistique
Que fait DADA'?
l'expressionisme empoisonne les sardines artistiques
Que fait DADA'?
le simultanéisme en est encore à sa premiare communion artistique
Que fait DADA'?
le futurisme veut monter dans un lirisme + ascenseur artistique
Que fait DADA'?
l'unanimisme embrasse le toutisme et péche à la Tigne artistique
Que fait DADA'?
le néo-classicisme découvre les bienfaits de l'art artistique
Que fait DADA'?
le paroxísme fait le trust de tous le fromages artistiques
Que fait DADA'?
l'ultraisme recommande le mélange de ces 7 choses artistiques
Que fait DADA'?
le créacionisme le vorticisme rimagisme proposent aussi quelques cettes artistiques
Que fait DADA'?

Que fait DADA'?
50 francs de récompense à celui qui trouve le moyen de nous expliquer
Que fait DADA'?

DADA'

Tuttavia all'ultraismo mancava la capacità di trasformare la provocazione e l'assurdo in un contenuto finale, come lo avrebbe fatto Dada, limitandosi a utilizzarli come un artificio. Gli mancava l'impudenza passionale o semplicemente patrimoniale dell'espressionismo, gli mancava pure la geometria cristallina della poesia "cubista" francese, era carente della coerenza interna della poesia plastico-letteraria del futurismo e, quindi, di qualcosa che somigliasse, anche da lontano, alla vocazione politica di intervento del movimento italiano. Possiamo affermare, decisamente, che prassi avanguardista e prassi ideologico-politica sono due sfere divorziate nell'ultraismo. La morte del movimento avviene in Spagna per l'obsolescenza della sua capacità di generare sorpresa e di fron-

te all'avanzata dei poeti che formeranno ciò che la storiografia letteraria conosce come "Generazione del '27" (o del '25), che rinnegarono tutto quello che l'ultraismo aveva di cartapesta. Debilitata la forza del movimento letterario, le arti figurative, che avevano stabilito con esso un matrimonio meramente occasionale e ancor più lontano dalla coerenza poetica che le manifestazioni liriche, rimarranno disorientate trovando un nuovo canale (benché solo momentaneo) nell'Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos del 1925.[61] Riguardo al tema che ci interessa, questo quadro della situazione significa che fino al 1928 non ritroveremo più nessuna impronta del profilo del movimento italiano.[62]

Come abbiamo detto, il viaggio di Marinettí nel 1928 segna la seconda presenza virtuale del futurismo in Spagna. Parallela e senza troppa connessione con questa parentesi di andata e ritorno, mescolata nuovamente con l'atteggiamento Dada, riappare l'ombra futurista nelle manifestazioni di un nuovo movimento catalano: il "gruppo antiartistico".

Fermiamoci più a lungo su questo fatto poiché è un tema abbastanza meno noto di quello dell'ultraismo. Tre nomi importanti nella storia dell'avanguardia spagnola assumono in pratica la totalità della sua vita storica: Sebastian Gasch, Lluis Montanya e Salvador Dalí. Gasch è il critico d'arte che tra il 1925 e il 1936 ha prodotto la biografia sull'avanguardia artistica più estesa di quante se ne siano pubblicate in Spagna. Alcuni scritti che non furono asettici e lo portarono a energiche prese di posizione nei dibattiti del suo tempo. Lluis Montanya, anch'egli critico di avanguardia, ebbe una produzione meno nutrita ma ugualmente attiva. E, infine, Salvador Dalí si trova nel punto algido di una biografia meteorica in cui è passato attraverso tappe di fauvismo, di divisionismo, di realismo novecentista, di espressionismo, di qualche raro vaneggiamento futurista, di cubismo, e infine di surrealismo, che in compagnia di Lorca ha scoperto in Catalogna e ora pratica in una maniera quasi esclusiva. È anche sul punto di fare il salto definitivo verso Parigi, fatto che si verificherà l'anno successivo.[63]

L'offensiva di questo trio comincia a programmarsi in seno a una rivista di Sitges che sarà l'organo fondamentale dell'espressione dell'avanguardia catalana alla fine degli anni venti, "L'Amic de les Arts".[64]

[61] Per quanto concerne questa esposizione, capitale nella storia dell'avanguardia spagnola, cfr. J. Brihuega, La *exposición de la S. A. I.*, nel catalogo dell'esposizione commemorativa del cinquantenario, Club Urbis, Madrid, giugno 1975.

[62] Come si può osservare nelle biografie delle opere monografiche sull'ultraismo, mentre era in vigore si produsse in Spagna la maggior quantità di scritti sul futurismo italiano.

[63] La consacrazione pubblica di Dalí avvenne a cominciare dalla sua partecipazione all'Esposizione degli artisti iberici. In seguito, appoggiato da Dalmau, iniziò una serie di esposizioni a Barcellona che gli conferirono una fama improvvisa e folgorante. Si può trovare una bibliografia e una cronologia abbondanti su questo periodo daliniano nel nostro libro *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, cit.

[64] "L'Amic de les Arts" venne pubblicata in Sitges tra il 1926 e il 1929. Diretta da J. Carbonell, fu molto combattiva in campo artistico e letterario.

Dalle sue pagine, e sin dall'inizio, Gasch offrì informazione e polemica in abbondanza, soprattutto intorno alle esperienze di Dalí. Dal luglio, sull'"Amic" cominciano a comparire testi surrealisti di Salvador Dalí.[65] Nell'agosto del 1927 a Barcellona appare l'annuncio che si pubblicherà un *Manifiesto Antiartistico*[66] e infine, nel marzo del 1928 detto manifesto esce per strada in forma di volantino.[67]

Il *Manifiesto Antiartistico*, noto anche come il "Full Groc" (foglio giallo) è l'espressione paradigmatica dell'attività del gruppo, che si concentrerà in altri due manifesti,[68] nell'infrastruttura di una serie di conferenze provocative che saranno indette nell'Ateneo di Sitges, conosciute come "Els 7 devant el centature"[69] e infine, nell'edizione dell'ultimo numero de "L'Amic de les Arts" completamente adattato ai presupposti del "movimento antiartistico".[70] Per inquadrarlo come elemento fondamentale, va segnalato che, parallelamente all'emissione di queste manifestazioni artistiche, sia Gasch sia Montanyà o Dalí seguono rotte intellettuali completamente diverse (Dalí è in piena incubazione del surrealismo), il che denuncia il carattere meramente strategico del movimento "antiartistico". Di tutte queste realizzazioni, presiedute soprattutto dallo spirito provocatore del dadaismo, ci interessa far riferimento al "Full Groc".

Del presente MANIFIESTO hemos eliminado toda cortesia en nuestra actitud. Inútil toda discusión con los representantes de la actual cultura catalana, artisticamente negativa, aunque eficaz en otros órdenes. La transigencia o la corrección conducen a delicuescencias y lamentablés confusionismos de todos los valores, a las mas irrespirables atmósferas espirituales, a las mais perniciosas de las influencias. Ejemplo: "La *Nova Revista"*. La violenta hostibiliclad, por el contrario, sitúa netamente los valores y las posiciones y crea un estado de espiritu higiénico.

HEMOS ELIMINADO toda argumentación
HEMOS ELIMINADO toda literatura
HEMOS ELIMINADO toda lirica
HEMOS ELIMINADO toda filosofia
a favor de nuestras ideas.

Existe una enorme bibliografia *y* todo el esfuerzo de los artistas de hoy para suplir todo esto.

[65] S. Dalí, *Sant Sebastìd*, in "L'Arnie de les Arts", Sitges, luglio 1927, e *Peix perseguit per un raia, ibid.*, settembre 1928.

[66] Anonimo, *Cronzgues artistiques*, in "Art Novell", Barcellona, agosto 1927.

[67] Esiste un'edizione facsimile, "La Leteradura", Barcellona 1977.

[68] S. Dalí, S. Gasch, L. Montanyk *Guia sinoptsca: Cinema*, in "L'Amic de les Arts", febbraio 1928; *L'Anunci comercial, publicitat, propaganda, ibid.*, aprile 1928.

[69] Riuscì solo ad aver luogo la prima di queste conferenze. Tuttavia, tutte furono pubblicate su "L'Arnie de les Arts" (tra aprile e agosto).

[70] Esiste un'edizione facsimile: "La Leteradura", Barcellona 1977.

NOS LIMITAMOS a la mas objetiva enumeración de hechos.
NOS LIMITAMOS a sefialar eI grotesco y tristisimo espectaculo de la intelectualidad catalana de hoy, estancada en un ambiente reducido y p utrefacto.
PREVENIMOS de Ia infección a los aún no contagiados. Cuestión de estricta asepsia espiritual.
SABEMOS que nada nuevo vamos a decir. Pero nos consta que es la base de todo lo nuevo que hoy hay y de todo lo nuevo que tenga posibilidades de crearse.
VIVIMOS una época nueva, de una intensidad poetica imprevista.
EL MAQUINISMO ha revolucionado el mundo.
EL MAQUINISMO - antitesis del circunstancialmente indispensable futurismo - ha verificado el cambio mas profundo que ha conocido la humanidad.
UNA MULTITUD anónima — antiartística — colabora con su esfuerzo cuotidia no en la afirmación de la nueva época, viviendo a la vez de acuerdo con su tiempo.

UN ESTADO DE ESPIRITU POST-MAQUINISTA SE ESTA FORMANDO
LOS ARTISTAS de hoy han creado un arte nuevo de acuerdo con este estrado de espiritu. De acuerdo con su época.

AQUI, NO OBSTANTE SE CONTINUA VEGETANDO IDILICAMENTE
LA CULTURA actual de Catalufia es inservible para la alegria de nuestra época. Nada mas peligroso, mas falso y Inas adulterador.

PREGUNTANIOS A LOS INTELECTUALES CATALANES
— De qué os ha servido la Fundación Bernat Metge, si después habéis de confundir la Grecia antigua con las bailarinas pseudo-cla·sicas?

AFIRMAMOS que los sportman estati mas próximos del espirítu de Grecia que nuestros intelectuales.
AÑADIREMOS que un esportman virgen de nociones artisticas y de toda erudición est mas cerca y es mas apto para sentir el arte y la poesia de hoy, que los intelectuales miopes y embarazados por una preparación negativa.
PARA NOSOTROS Grecia se continna en Ia resultante numerica de un motor de aviación, en el tejido antiartistico de anonima manufactura inglesa destinada al golf, en eI desnudo del music-hall ameri cano.
ANOTAMOS que el teatro ha dejado de existir para unos cuantos y casi para todos.
ANOTAMOS que los conciertos, conferencias y espectaculos corrientes hoy entre nosotros, acostumbran a ser sinonimos de Iocales irrespirables y aburridísimos.

POR EL CONTRARIO	nuevos hechos de intensa alegria y jovialidad reclaman la atención de los jóvenes de hoy.
HAY	el cinema
HAY	el estadio, el boxeo, el rugby, el tennis y demas deportes
HAY	la música popular de hoy: el jazz y Ia danza actual
HAY	el salón del automóvil y de la aeronautica
HAY	los juegos en las playas
HAY	los concursos de belleza al aire libre
HAY	el desfile de rnaniquiíes
HAY	el desnudo bajo la luz eléctrica en eI music-hall
HAY	la milsica moderna
HAY	el autodromo
HAY	las exposiciones de arte de los artistas modernos
HAY	aún una gran ingenierfa y unos magnificos trasatlanticos
HAY	una arquitectura de hoy
HAY	de epoca actual
HAY	la literatura moderna
HAY	los poetas modernos
HAY	el teatro moderno
HAY	el gramófono, que es una pequeria maquina
HAY	el aparato de fotografiar, que es otra pequeria maquina
HAY	diarios de rapidisima y vastisima información
HAY	enciclopedias de una erudición extraordinaria
HAY	la ciencia en una gran actividad
HAY	la critica documentada y orientadara
HAY	etc., etc., etc.
HAY	finalmente, una oreja inm6yil sobre un pequei'io humo derecho.

DENUNCIAMOS	la influencia sentimental de los lugares comunes raciales de Guimera
DENUNCIAMOS	la sensibleria enfermiza servida por el Orféo Catala, con su repertorio manido de canciones populares, adaptadas y adulteradas por la gente negada para la nísica, y hasta de composiciones originales. (Pensamos con optimismo en el coro de los *"Revellers"* americanos)
DENUNCIAMOS	la falta absoluta de juventud de nuestros jóvenes
DENUNCIAMOS	la falta absoluta de decisión y de audacia
DENUNCIAMOS	el miedo a los nuevos hechos, a las palabras, al riesgo del ri&culo
DENUNCIAMOS	el soporismo del ambiente de las perias y las personalidades barajadas en el arte
DENUNCIAMOS	la absoluta indocumentación de los criticos respecto al arte de hoy y de ayer
DENUNCIAMOS	los jóvenes que pretenden repetir la antigua pintura
DENUNCIAMOS	los jóvenes que pretenden imitar la antigua literatura

DENUNCIAMOS la arquitectura de estilo
DENUNCIAMOS el arte decorativo que no sigue la estandardización
DENUNCIAMOS los pintores de arbolés torcidos
DENUNCIAMOS la poesia catalana actual, hecha de los mas manoseados tOpicos maragailanos
DENUNCIAMOS los venenos artisticos para uso infantil, tipo: *lordi"*, (Para la alegria y comprensión de los nilios, nada mas adecuado que Rousseau, Picasso, Chagall...)
DENUNCIAMOS la psicologia de las nifias que cantan: *"Rosó..."*,
DENUNCIAMOS la psicologia de los niflos que cantan: *"Rasò, Rasò..."*.

FINALMENTE NOS PONEMOS BAJO LA ADVOCACION DE LOS GRANDES ARTISTAS DE HOY,
de la mas diversas tendencias y categorias:

PICASSO, GRIS, OZENFANT, CHIRICO, JOAN MIRO, LIPCHITZ, BRANCUSI, ARP, LE CORBUSIER, REVERDY, TRISTAN TZARA, PAUL ELUARD, LOUIS ARAGON, ROBERT DESNOS, JEAN COCTEAU, STRAWINSKY, MARITAIN, RAYNAL, ZERVOS, ANDRE BRETON, etc., etc.

SALVADOR DALI **LLUIS MONTANYA**
SEBASTIA GASCH

Barcelona, Marzo de 1928

Riducendo l'analisi alle espressioni più elementari (la meccanica connotativa di questo testo è abbastanza aperta e ci porterebbe troppo lontano), potremmo dire che tanto la critica quanto l'alternativa si articolano intorno a due grandi paradigmi inconciliabilmente ostili, come annuncia la stessa avvertenza iniziale del manifesto. Ciascuno di essi precisa, attraverso una serie di referenze molto concrete, una realtà e un orizzonte culturale. La massima concentrazione di queste referenze emblematiche si trova nel gioco del *HI HA (*= c'è) e del *DENUNCIEM.*

Alcune referenze del paradigma negativo sono dirette e contundenti:
– "Nova Revista" (uno dei portavoce del riflusso novecentista).
– "Fundació Bernard Metge" (creata per iniziativa di Cambó all'inizio degli anni venti per tradurre in catalano testi greci e latini; era solita organizzare rappresentazioni di balletto classico nel teatro greco di Barcellona).
– "Angel Guimerà" (citato per l'esaltazione delle virtù razziali del popolo catalano).
– "La pefias" (lo stesso riferito alla vita di società).
– "L'architettura di stile" (riferita ai revival romani, gotici, rinascimen-

tali ecc. di tanta paccottiglia nell'architettura catalana dalla "Renaixenga").
– "I pittori di alberi-torta" (con riferimento ai paesaggisti tardomodernisti, pseudofauvisti, pseudocezanniani).
– "L'Arte decorativa" (riferita a uno dei generi più sviluppati della cultura artistica catalana).
– "I luoghi comuni maragalliani" (con riferimento a uno dei miti più sacri del Rinascimento).
– *"Kordi* e *Rosé) Rosó"* (come emblemi dell'educazione infantile tradizionali e riproduttori degli schemi culturali).

Il paradigma positivo è costruito (oltre che dall'insieme di nomi incluso alla fine) da tutta una serie di allusioni alla già vecchia mitologia della vita moderna: macchine (dall'aeroplano al grammofono), sport come pratica e spettacolo, standardizzazione (quello della "moltitudine anonima" non ha maggior valore di quello di una ridondanza del concetto di standard), architettura, arti figurative e letteratura "moderne" (senza altre precisazioni), attività scientifica, ingegneria, inutilità dell'erudizionismo ("HI HA [-=- c'è] di enciclopedie d'una erudizione straordinaria"), estetica di massa ("salone dell'automobile e dell'areonautica", "concorsi di bellezza all'aria aperta", "Music-hall"), mezzi di comunicazione di massa, ecc.

I paradigmi si definiscono, oltre a questi insiemi di richiami precisi, per mezzo di un sistema di connotazioni dicotomiche molto più concettuale.

Positive	*Negative*
intensità poetica	putrefazione
spontaneità vergine	intellettualismo miope
divertimento, giovialità	sonnolenza, noia, sensibilità malaticcia
decisione, audacia, gioventù, ignoranza del ridicolo	timore
conoscenza della cultura contemporanea	non documentazione
novità, attualità	ristagno
verità e rigore.	falsità e adulterazione.

varia: un ampio campionario di attività (vi sono pittori, scultori, musicisti, scrittori, teorici, critici d'arte, architetti, filosofi...); poetiche molto diverse (cubismo, metafismo, surrealismo, dadaismo, purismo...). Vi sono solo quattro spagnoli (Picasso, Miró, Gris e Garcià Lorca); i primi tre hanno già un prestigio mondiale, ma coniato all'estero, solo Lorca rappresenta la cultura peninsulare.

Gli antecedenti degli elementi che formano il "Groc" si perdono nell'interminabile pietraia della mitologia avanguardista straniera e anche nazionale. Non occorre ricercare molto nella poesia ultraista per trovare aeroplani, automobili, sport, luce elettrica, jazz e ogni tipo di anglicismi. Molti di questi elementi li abbiamo visti già utilizzati da Gómez de la Serna nel suo "proclama futurista agli spagnoli". Potremmo anche pensare al dadaismo, ma Dada manca della volontà "edificante" degli ultraisti e anche di quel senso "razionale" che il manifesto di cui ci occupiamo pretende lasciar trasparire. Ma vi è una via di influenza più diretta. È evidente che tanto la maggior parte degli elementi quanto la stessa struttura linguistica e visiva del "Groc" hanno un'autentica cataratta di antecendenti nell'estesa produzione programmatica e letteraria del futurismo (curiosamente Marinetti era stato a Barcellona un mese prima del lancio del manifesto antiartistico). Già nel 1913 Apollinaire aveva scritto *L'antitradition futuriste*.

In esso erano presenti i seguenti elementi che in seguito compaiono nel "Groc":

– Varietà di sistemi tipografici che rendono possibili sistemi significativi autonomi.
– Possibilità di letture sintagmatiche e sistematiche.
– Struttura semantica critico-alternativa sdoppiata in paradigmi positivo e negativo con un'alta concentrazione in una parte del manifesto:

MER...DE...AUX ROSE...AUX

– Referenze molto concrete per il paradigma negativo coincidenti con la propria cultura contemporanea.
– Il paradigma positivo con referenze (tra le altre a una poetica concreta) a "mimique universelle", "art des lumières", "Brooklyn et gratteciels", "Cirques, Music-hall", ecc.
– Gruppo di nomi propri al modo di "elenco di santi" che includa attività diverse, poetiche diverse, ecc.

Ossia, estraendo un solo documento dall'orbita futurista riusciamo a coprire quasi la totalità degli elementi del "Full Groc", con l'unica

differenza di 15 anni di distanza e dell'adattamento di esso al particolarismo della cultura catalana. Crediamo non sia necessario ricercare di più.

Tuttavia nel gennaio del 1930 si pubblicheranno nuovi "full groc", nei quali ormai prevale chiaramente il senso della provocazione dadaista,[71] ma le lotte interne dei suoi componenti provocano la loro completa dissoluzione.

Uno schema molto simile a quello del "Full Groc" avrà il manifesto che nel 1933, ormai tardivamente, servì da presentazione a una fugace rivista pubblicata a Lerida: "Art",[72] si tratta però di una pubblicazione quasi completamente sconosciuta anche agli avanguardisti spagnoli del tempo. D'altra parte, lungo questa catena di analogie successive, l'iniziale impronta futurista persiste ormai solo più come un lontano antenato.

Come si è già detto, attraverso queste manifestazioni imparentate col futurismo che abbiamo passato in rivista, si distacca una linea differenziatrice, capitale e dominante: la pratica assenza di programmazioni politiche. Queste accelerano la loro presenza in Spagna a partire dal 1930 e gli unici movimenti spagnoli paralleli all'avanguardia internazionale che includono nei loro programmi progetti di carattere politico o sociale (e non sempre) furono quelli che si muovevano attorno al surrealismo o al razionalismo architettonico. Soprattutto quando vengono formulati dalla prestigiosa "Gaceta de Arte de Tenerife". In margine a ciò il dibattito sul compromesso politico della cultura fu portato avanti da altre piattaforme.[73] Tra esse: riviste culturali come: "Post - guerra" (Madrid 1927-28), "Octubre" (Madrid 1933-34), "Nueva cultura" (Valencia 1935-37), " Bolívar" (Madrid 1930-31), " Frente literario" (Madrid 1934), "Nuestro Cinema" (Madrid 1933-35), "L'Ora" (Barcellona 1930-34), "Nueva Espafia" (Madrid 1930-31), "Gaceta de Arte de Tenerife" (1932-35), "Orto" (Valencia 1932-34), tutte di sinistra, e "Acción Espatiola" e "Gaceta Literaria" di epoca repubblicana, di destra. Furono an-

[71] Furono firmati anche da Guillermo Diaz Plaja. Ne conosciamo il contenuto attraverso il libro di questo autore, *Vanguardismo y protesta*, Libros de la Frontera, Barcellona 1975, pp. 25 e 26, 45 e 48.

[72] Esiste un'edizione facsimile: "La Leteradura", Barcellona 1977.

[73] La questione viene impostata in Spagna sotto parametri molto specifici e travalica l'ambito di questo lavoro. Una bibliografia minima su questo tema potrebbe essere:

C. Bassolas, *La ideologia de los escritores*, cit.

V. Bozal, *El realismo ptsistico en España de 1900 a 1936*, Península, Madrid 1967.

J. C. Mainer, *Literatura y pequena burguesia en España*, Cuadernos para el dialogo, Madrid 1972.

J. Cano Ballesta, *La poesia espafiola entre pureza y revolución*, cit.

A. Jirnénez Millan, *Pureza y compromiso en la generación del 27*, in *Lecturas del 27*, Universidad de Granada, Granada 1979.

J. Brihuega, *La vanguardia artistica española a través de la critica*, cit., pp. 785-895.

che piattaforme importanti le associazioni come UEAP (Unión de Escritores Artistas Proletarios) di Valencia (1933), la AEAR (Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios) di Madrid e Barcellona (1933). Gli intellettuali che si riunirono intorno a questi organi di espressione marciarono per sentieri alieni da qualsiasi vestigio dei programmi del futurismo. Quando dalla sinistra, raramente, si allude ad esso, è per infamarlo ferocemente, tacciandolo di fascismo. Tutti quelli che avevano partecipato a tutte quelle manifestazioni che raccoglievano gli echi futuristi, si videro immersi, come gli altri intellettuali, nella forza d'impatto del dibattito degli anni trenta. Potremmo fare un bilancio delle loro prese di posizione o delle loro inibizioni.[74] Ma dobbiamo essere coscienti che l'ambigua figliazione futurista dei loro precedenti atteggiamenti non è stata, in nessun caso, la causa efficiente delle loro posizioni ideologiche. Se durante il tortuoso sviluppo di questo dibattito riappare la menzione al futurismo o ai suoi protagonisti non si potrà mai considerare come il risultato di una inseminazione profonda nella cultura spagnola, bensì l'adozione di un meccanismo di semplificazione foranea come lo sarà quello dell'atteggiamento rivoluzionario in Unione Sovietica o anche, a cominciare dal 1935, quello che attiene al dibattito politico surrealista. E quest'ultimo esempio è ancora di più rivelatore. In Spagna il surrealismo attecchisce con forza dal 1927 sino al 1936;[75] ma quando si vede incalzato ad adottare una posizione attiva nel dibattito politico non lo fa in conseguenza di un processo di dialettica interna, bensì in quanto forzato dall'azione combinata di due fattori esterni all'attività surrealista spagnola: la stessa dinamica politico-sociale del paese e la dinamica politica del surrealismo francese.

Vi è dunque poco da dire sul futurismo nella cultura spagnola ma *"quanto non possiamo dire"* possiamo ignorarlo del tutto una volta ripercorsa a palmo a palmo la storia del divenire avanguardista spagnolo. Un processo attivato nella sua percentuale più schiacciante dallo sforzo di un settore di certe élites intellettuali per mantenere una posizione di prestigio, moderna e cosmopolita, di fronte all'impresentabile passatismo dei loro congeneri di classe.

[74] Papasseit muore nel 1924, senza aver avuto il tempo di confrontarsi nel dibattito. Barradas nel 1928 è in Uruguay. Guillermo de Torre e Ramdn Gehmez de la Serna si mantennero prudentemente da parte; Dah fa quello che gli conviene in ogni momento e continua a farlo. Giménez Caballero prende chiara posizione per il fascismo. Se continuassimo la lista formeremmo un mosaico capriccioso e poco rivelatore.

[75] La bibliografia sul surrealismo spagnolo è ormai molto estesa. Sono interessanti gli studi di V. Bodini, P. Me, Pérez Minik, García Gallego, Lucia Cardi de Carpi... Nel libro collettivo, *El Surrealismo*, a cura di J. Brihuega, Catedra, Madrid 1983, pp. 205-225, abbiamo raccolto i titoli più importanti.

Breve epilogo ispano-americano

Il tema dell'avanguardismo nell'America Latina non è in assoluto meno denso di quello propriamente spagnolo. Inoltre, il suo ambito spaziale è immenso e la sua cronologia sfasata. Ciò presuppone di dover accennare a contesti culturali differenti e rende difficile distillare da tutto questo un tema tanto concreto come quello dei nessi tra futurismo e politica. Quindi ci limiteremo a disegnare un semplice profilo introduttivo.[76]

L'Argentina, l'Uruguay, il Cile, il Perù, il Messico e altri paesi tennero coperti i loro fuochi privati di avanguardismo che mantennero in premuroso contatto con tutto quanto succedeva in Europa e, in virtù di una lingua comune, dedicarono una speciale attenzione alla Spagna.

Jorge Luís Borges fu colui che, nel dicembre 1921, diede avvio a Buenos Aires alla pubblicazione del primo numero della rivista murale "Prisma". Con essa, l'esperienza ultraista peninsulare passava in Argentina per trasmissione diretta e cominciava ad adeguarsi a nuovi indirizzi.

Ma questo dato, tradizionalmente "punto zero" del movimento avanguardista americano, ha un recente antenato nel numero unico di "Los Raros. Revista de orientación futurista" che era stata pubblicata anche a Buenos Aires nel gennaio del 1920 diretta da Bartolomé Galíndez.[77] Le sue pagine dimostrano che è stata la prima introduzione ragionata del movimento italiano nell'America Latina e anche la prima presa di posizione di fronte all'ultraismo che Borges avrebbe sistemato definitivamente.

Il manifesto di "Los Raros" parafrasava quello di Marinetti confermandone o negandone punto per punto i presupposti. Dopo "Prisma", riviste come "Proa" (1923-25) o "Martin Fierro" (dal 1924)[78] continuano il lancio avanguardista in cui il foraneo e l'autoctono si mescolano in proporzioni diverse. Sarà quest'ultima rivista quella in cui si presta maggiore attenzione al movimento italiano, offrendo una serie di articoli che, tra il 1926 e il 1927, si raggruppano intorno al viaggio di Marinetti a Buenos Aires. Tuttavia, l'articolo che egli ha scritto per il

[76] E anche molto estesa la bibliografia sull'avanguardismo latino-americano. Val la pena citare il libro collettivo, *Movimierztos literarios de vanguardia en Haspanaamertea*, Atti dell'XI Congresso, presso l'Università del Texas, Messico 1965. 0 quello di O. Collazos, *Los vangtiardismos en América Latina*, Península, Barcellona 1977. Essi ci portano alla biografia specifica più importante. Stupisce che i numeri 551 e 552 di "Europe" (Parigi, marzo-aprile 1975), monografici su *Les Futurismes*, studino la Russia, la Germania, la Polonia, l'Inghilterra, la Francia, il Portogallo e tutta l'America Latina, ma ignorino la Spagna.

[77] Cfr. A. Prieto, *Una curiosa revisla de orientación futurista*, in "Baleni de literaturas hispanicas", 3, Rosario, Argentina 1961, pp. 23-40.

[78] Sarebbero poi "Inicial" (1923-26), "Valoracions" (1923-28), "Nosotros", "Sagitario", *ecc.*

"Martin Fieno" nel novembre del 1927 (*Boccioni e il futuro dell'arte figurativa*) manca di qualsiasi allusione politica.[79]

E questo tratto che abbiamo percorso in Argentina sembra una musica comune a tutta l'America Latina. Ovviamente, con una storia sovraccarica di conflitti, di tensioni tra il sì o il no al compromesso politico dello scrittore e dell'artista, con Neruda, Vallejos, Biegos Riveras, Muidobros, Larreas che miravano in un senso o nell'altro, il Nuovo Mondo oscillò prima o poi verso le mete rivoluzionarie o reazionarie, per quelle del poeta indenne o del poeta macchiato. Ma l'epoca delle importazioni futuriste rimase lontana da tutta questa problematica, servendo da semplice ambasciatore discernibile da quanto poteva identificarsi con il luogo comune del passatismo. Negli anni venti, in Uruguay apparvero riviste come "Los Nuevos", "Cruz del Sur", "Teseo", "Pegaso", o ovviamente, "Alfar".[80] In Cile, prima "Vértice" e, poi, intorno al 1920-21, compaiono "Dionysos", "Dinamo", "Caballo de Bastos", "Panorama", "Abanico", "Claridad", "Ariel", "Rodo" [81] "Reflector". In Perù, tra il 1924 e il 1927, compaiono "Flechas", "Poliedro", "Hangar", "Rascacielos", "Timonel", "Guerrilla", "Hurra", "Jarana", "Hélice", "Amauta".

In Messico l'impronta futurista si fa più sonora che altrove nelle evoluzioni del gruppo "estridentista" (1922-27) (Maples Arce, List Arzubide, Arguelles Vela, Salvador Gallardo) e nelle sue riviste "Irradiator" (1923) e "Horizonte" (1926). Il suo primo manifesto è del 1922 e rende direttamente omaggio a Marinetti.[82] E così potremmo citare esempi paralleli in Colombia, in Ecuador o anche nelle Antille.[83]

All'interno di questa grande "rete di comunicazioni" il futurismo affiorò di tanto in tanto spruzzando notizie, contaminando atteggiamenti e, semplicemente, prestando sotterfugi legittimatori. Ma in realtà non è mai stato la causa efficiente capace di far esplodere la dimensione politica della cultura e neppure è arrivato a tempo per trasformarsi nel suo mentore. In ciò, il suo comportamento strutturale è stato simile a quello che aveva avuto in Spagna, dove i contenuti politici del *Proclama futurista agli spagnoli* del 1910 erano caduti nel vuoto, dove le intenzioni di strumentalizzazione fascista che Giménez Caballero aveva fatto del fu-

[79] Già nel 1925, il "manifesto" che scrisse Oliveto Girondo conteneva numerosi elementi futuristi ("Martin Fierro", Buenos Aires, maggio 1925).

[80] Nel 1929, la rivista di La Corúna "Alfar", aveva trasferito la sua pubblicazione a Montevideo.

[81] Senza dimenticare, ovviamente, l'importante ruolo che giocò il "creazionismo" di Huidobro.

[82] Cfr. L. Leal, *El movimento estrindentista, in Movimientos literarios de vanguardia en Hispanoamérica*, cit., pp. 77-87.

[83] In Colombia "Los Nuevos"; in Ecuador "Motocicleta". Portorico produsse innumerevoli "ismi": "Pancalismo" (1913), "Diepalismo" (1921), "Euforismo" (1923), il gruppo "No" (1923), ecc.; la Repubblica Domenicana il "Postumismo" (1922).

turismo nel 1918 avevano avuto il valore di una semplice capriola che si era diluita nel brodo reale delle tensioni spagnole: un barile di polvere che richiedeva linguaggi più diretti e programmazioni troppo nude per attivare la dose del tardo romanticismo esultante o dell'ottimismo macchinista che il futurismo apportava. Nella sua goffa importazione esso risultava troppo ingenuo. Perciò la Spagna repubblicana finì per inserirsi principalmente nel dibattito sul realismo critico e gli unici antagonismi progressisti che ormai si potevano accettare, venivano dal surrealismo o da certe avanguardie tedesche.[84]

Nell'America lunga e larga, sebbene — a volte — con espressioni primarie, le cose furono, nella loro genesi, più complesse. Era una terra dove, a una struttura della proprietà e a una base sociale diametralmente diverse si mescolavano, nell'ideologico, vecchie aspirazioni di affermazione nazionalista molto differenti da quanto avrebbero potuto ingarbugliare l'Italia o la Catalogna; dove la relazione con quanto vi è di indigeno o di creolo affiora a ogni passo come argomento, o fattore di amalgama; dove la visione di un'Europa mitica e globale diviene amore o si trasforma in rifiuto, diventa invidia o si trasforma in disprezzo, prossimità o lontananza. Quale passato poteva distruggere un'America che si guardava continuamente l'ombelico per cercare radici? Solo un passato d'altri, e di qui il tiepido e il posticcio delle panacee antipassatiste, del suo ottimismo macchinista. E quale difficile simbiosi retorica tra un nuovo ordine culturale e un nuovo ordine politico quando tutto era nuovo. Non invano, benché sia solo un aneddoto, "Martin Fieno", la più futurista delle riviste argentine, porta come testata il titolo dell'epoca di José Hernandez, l'emblema sacrosanto della tradizione locale:

> MARTIN FIERRO crede nell'importanza dell'apporto intellettuale dell'America, previa una forbiciata a ogni cordone ombelicale. Accentuare e generalizzare, in tutte le manifestazioni intellettuali, il movimento di indipendenza iniziato, nella lingua, da Rubén Darío, non significa, però, che dovremo rinunciare affatto a fingere di non sapere che tutte le mattine ci serviamo di un dentifricio svedese, di qualche asciugamano di Francia e di un sapone inglese.
>
> MARTIN FIERRO tiene fede alla nostra fonetica, al nostro modo di vedere, alle nostre maniere, al nostro udito, alla nostra capacità digestiva e di assimilazione.[85]

[84] Un articolo rivelatore è stato quello di E. Westerdahl, *Croquis conciliador del arte puro y social*, su "Gaceta de Arte", Tenerife, aprile 1934.

[85] Del *Manifesto* del "Martin Fierro", cit.

Bibliografia

Fonti primarie

"Affar", con scritti di J. Subias.
"Arc Voltate", con scritti di J. S. Papasseit.
"Art".
"Art Novell".
"Cosmópolis", con scritti di R. Cansinos Assens.
"El poble Catalá", con scritti di G. Alomar.
"Espaňa".
"Nueva Espaňa"
"Gaceta de Arte", con scritti di E. Westerdahl.
"Grecia", con scritti di P. L. Galvez.
"La Gaceta Literaria", con scritti di E. Gimenez Caballero, F. T. Marinetti, G. de Torre.
"L'Amic de les Arts", con scritti di S. Dalt.
"La Voz".
"Mar Vella", con scritti di J. S. Papasseit.
"Proa", con scritti di J. S. Papasseit.
"Prometeo", con scritti di F. T. Marinetti, Tristan.
"Revista de Catalunya", con scritti di J. Teixidor.
"Trogos".
"Un enemic del poble", con scritti di J. S. Papasseit.
"Ultra".

Alomar G., *El Futurisme,* Ed. L'Avenç, Barcellona 1905.
Archivi del futurismo, De Luca, Roma 1959-62.
Cansinos Assens R., *El movimiento V. P.,* Mondo Latino, Madrid 1921.
Diaz Naia G., *Vanguardismo y protesta,* Libros de la Frontera, Barcellona 1975.
Frances J., *El año artístico 1916,* s.e., Madrid 1917.
Górriez de la Serna R., *Ismos,* Biblioteca Nueva, Madrid 1931. (Reprint Guadarrama, Madrid 1975).
Manifiestos y *textos futuristas,* Ed. del Cotal, Barcellona 1978.
Marinetti F. T., *El Futurismo,* Ed. Sampere, Valencia s.d.
Marinetti F. T., *Espazzia veloz* (1928) (trad. it. *Spagna veloce e toro futurista,* G. Morreale editore, Milano 1931).
Marinetti F. T., *Marinetti e il futurismo,* Augustea, Roma-Milano 1929.
Marinetti F. T., *Teoria e invenzione futurista,* a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968.
Papasseit J. S., *L'irradiator del pori i les gavines. Poemes d'avantguarda,* s.e., Barcellona 1921.

Papasseit J. S., *Poemas en ondes hertzianes,* Ed. Mar Vella, Barcellona 1919.
Torres García J., *Universitario costruttivo,* Poseidon, Buenos Aires 1944.
Torre G. de, *Historia de la literatura de vanguardia,* Caro Raggio, Madrid 1925.
Torre G. de, *Tres conceptos de la literatura espaRola,* Losada, Buenos Aires 1963.
Valenti Camps S., *Ideólogos, teorizantes y videntes,* Minerva, Barcellona 1922.

Fonti secondarie

Bassolas C., *La ideologia de los escritores. Literatura y politica en la "Gaceta Literaria",* Fontamara, Barcellona 1975.
Borras M. L., *Picabia el español,* Esposizione *Francis Picabia (1879-1953),* Ministero della Cultura, Madrid 1985.
Bozal V., *El realismo plástico en España de 1900 a 1936,* Península, Madrid 1967.
Brihuega *J., La exposición de la S. A. I.,* Esposizione commemorativa del cinquantenario, Club Urbis, Madrid, giugno 1975.
Brihuega J., La *vanguardia artistica espagola a través de la crítica,* Ed. Univ. Complutense, Madrid 1982.
Brihuega J., *La vanguardias y la Reptíblica,* Catedra, Madrid 1981.
Brihuega J., *Las vanguardias artísticas en Espaňa. 1909-1936,* Istmo, Madrid 1981.
Brihuega *J., Manifiestos, proclamas, parzfletos y textos doctrinales,* Catedra, Madrid 1979.
Cano Ballesta *J., La poesia espagola entre pureza y revolución,* Gredos, Madrid 1972.
Collazos O., *Los vanguardismos en América Latina,* Península, Barcellona 1977.
El Surrealismo, a cura di J. Brihuega, Catedra, Madrid 1983.
Exposicidn homenaje a J. Dalmau, CACB, Barcellona 1969.
Jiménez Millan A., *La literatura de avanzada a través de la revista "Postguerra"* y *"Nueva España" (1927-1931),* in "Analecta malacitana", Malaga 1980, III, 1.
Jiménez Millan A., *Pureza y compromiso en la generación del '27,* in *Lecturas del '27,* Universidad de Granada, Granada 1979.
Leal L., *El movimiento estrindentista, in Movimientos literarios de vanguardia en Hispanoamérica,* Atti dell'XI Congresso presso l'Università del Texas, Messico 1965.
Mainer J. C., *Literatura y pequena burguesia en Espaňa,* Cuadernos para el dialogo, Madrid 1972.
Movimientos literarios de vanguardia en Hispanoamerica, Atti dell'XI Congresso, presso l'Università del Texas, Messico 1965.
Prieto A., *Una curiosa revista de orientación futurista,* in "Boletín de literaturas hispanicas", 3, Rosario, Argentina 1961.
Richter H., *Historia del dadaismo,* Nueva Visión, Buenos Airés 1972.
Sànchez A., *Palabras de un escultor,* Fernando Rorres editore, Valencia 1976.
Santos Torroella R., *Del romantico el Pop Ari,* EDHASA, Barcellona 1965.
Santos Torroella R., *Picabia el español,* esposizione *Francis Picabia (1879-1953),* Ministero della Cultura, Madrid 1985.
Tum5n de Lara M., *Medio siglo de cultura española (1885-1936),* Tecnos, Madrid 1977.
Videla G., *EI ultraísmo,* Gredos, Madrid 1971.

Futurismo, vorticismo e "mondo moderno"

William C. Wees

"I vorticisti sorpassano in audacia i futuristi". Così diceva un titolo di un numero de "Il Piccolo della Sera" di Trieste, nel 1914, che Ezra Pound riporta nel suo scritto in memoria di Henri Gaudier-Breseska, suo collega vorticista.[1] Se però per audacia s'intende quell'attivismo" e quell'antagonismo" propri dell'avanguardia, di cui parla Renato Poggioli, il titolo citato da Pound non è certamente giusto.

A parte forse il colore, il titolo e poche frasi accese e impertinenti della loro rivista "Blast", i vorticisti non eguagliarono affatto — senza parlare di "sorpasso" — quelle attività che il futurismo esaltava: "puro piacere del dinamismo, gusto dell'agire, entusiasmo sportivo e fascino profondo dell'avventura" ("attivismo"). E neppure stavano alla pari coi futuristi quanto a "ostilità e opposizione" contro ciò che è tradizionale, contro i gusti e i comportamenti consueti della gente ("antagonismo").[2] Essi stessi ammisero poi che la loro "audacia" si esprimeva in misura minore e in forme molto più sfumate che nei futuristi.

Ma si possono rilevare due modi di essere in cui forse i vorticisti hanno "sorpassato" i futuristi. È su questi due modi che verteranno le mie osservazioni, anzitutto per definirli, e in secondo luogo rilevare, attraverso di essi, i punti dí forza e di debolezza del vorticismo. Vorrei inoltre tentare di trarne alcune conclusioni circa le forze e le debolezze degli stessi futuristi.

I vorticisti superano i futuristi non in audacia, ma in "inglesità" (purtroppo non dispongo di un termine migliore). Per inglesità intendo un qualcosa di più complicato che il paese di origine del movimento. Da un lato l'inglesità del vorticismo si ricollega a ciò che Wyndham Lewis chiamava "arte-politica": le strategie adottate dai vorticisti fanno sì che la pubblica attenzione si rivolga non più al movimento italiano, pubblicizzato su vasta scala, ma al movimento inglese, praticamente sconosciuto. D'altro lato l'inglesità ha qualcosa a che fare con gli stretti

[1] Ezra Pound, *Gaudier-Brzeska: a Memoir*, New Directions, New York 1960, p. 51.
[2] Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna 1962.

rapporti che l'arte futurista e vorticista contrae con il cosiddetto "Mondo Moderno".

I vorticisti superano in questo i futuristi, ridefinendo il concetto di mondo moderno e di conseguenza cambiando radicalmente i termini del discorso sul "moderno" e sull'arte. Essi ripetevano che lo sviluppo urbano e industriale dell'Inghilterra sintetizzava in sé la vita moderna e che i princìpi che reggevano questo sviluppo si identificavano con la loro arte, che era inglese. Questo è, a ben vedere, l'aspetto più interessante dell'inglesità dei vorticisti, che però non può venire separato da un altro aspetto, quello inerente al concetto "arte-politica". Perciò forse è meglio seguire, sia pure brevemente, l'emergere di un gruppo di artisti inglesi che all'inizio si allearono coi futuristi e poi se ne staccarono per affermare una loro identità peculiare, come vorticisti.[3]

1.

Nell'aprile 1910 Marinetti compì la sua prima visita in Inghilterra per conto del movimento futurista creato da poco. In un discorso al Liceum Club di Londra, si presentò come catalizzatore di una coscienza futurista in Inghilterra. "Ciò che di voi mi piace" — disse ai presenti —

> è il vostro indomito e bellicoso patriottismo. Amo il vostro individualismo, che vi permette di aprire le braccia agli individualisti di tutti i paesi... Avete conservato una passione sfrenata per la lotta in tutte le sue forme, dal pugilato (semplice, brutale e rapido) aI rombo delle bocche mostruose dei cannoni, chini con le loro mobili cavità d'acciaio sui ponti delle vostre supercorazzate, quando fiutano, bramose, squadre navali in lontananza.[4]

Contemporaneamente, Marinetti lamentava però l'incapacità inglese di abbandonare, pur nel futurismo, i vecchi atteggiamenti passatisti: "Adorate le belle macchine volanti che sfiorano veloci la terra, il mare e le nuvole, e ancora conservate gelosamente l'ultimo frammento del passato". Marinetti insistette su questo tema quando tornò nell'isola due anni dopo. In una conferenza alla Bechstein Hall nel 1912, egli elogiò

[3] Si rimandano i lettori che vogliano conoscere tutta la vicenda del vorticismo ai seguenti testi: W. C. Wees, *Vorticism and the English Avant-Garde,* University of Toronto Press, Toronto 1972; R. Cork, *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age,* vol. 1, University of California, Berkeley e Los Angeles 1976; P. Groth, *Der Vorticismus in Literatur, Kunst und Wissenschaft,* H. Burke, Amburgo 1972.

[4] *Le futurisme,* Sansot, Parigi 1911, pp. 22 sgg.

l'Inghilterra per la sua "brutalità e arroganza", ma attaccò l'inglese perché "asservito alle vecchie, fradicie tradizioni". In un'intervista ad un giornale, Marinetti definì Londra "città futurista" per i suoi autobus dai vivaci colori, per i suoi enormi, abbaglianti affissi, le insegne pubblicitarie splendide di colori nella notte, e per la ferrovia sotterranea, dove diceva, aveva ottenuto ciò che desiderava: non diletto, ma un'idea totalmente nuova di moto, di velocità. Era una sfortuna, concludeva, che gli artisti inglesi ignorassero questi aspetti futuristi della vita moderna. "Il fatto è" — affermò — "che i vostri pittori nutrono sentimenti nostalgici, desiderano ancora un pretesto che è già oltre il ricordo, si immaginano di vivere in un'eterna Arcadia".[5]

Naturalmente, poche persone erano disposte a vedere nei "pronunciamenti" di Marinetti qualcosa di serio o a dare un qualche valore ai pittori futuristi che esponevano alle Sackville Galleries. Tuttavia qualche sporadica voce inglese si levò a difendere Marinetti e il futurismo. Harold Momo nella sua "Poetry and Drama" scrisse:

> La gente ricorderà a lungo il discorso e la meravigliosa dizione del piccolo Marinetti (in un'immensa sala vuota la sua persona appariva piccola, ma il suo spirito immenso), la sera della manifestazione futurista, di fronte a un gruppetto di inglesi, che, come ogni sera applaudivano Shaw, ora applaudivano selvaggiamente la franca irrisione marinettiana di tutte le loro caratteristiche e di tutte le loro predilette consuetudini nazionali.[6]

Il pittore Walter Sickert — non certo futurista — scrisse di quella serata: "Austero, vigoroso, patriottico, nazionalista, positivo, antiarcaico, antisentimentale, antifemminista (tutto ciò per cui Prudhon è l' *antiparnocratico*), il futurismo è un movimento da cui in Inghilterra noi abbiamo molto da apprendere".[7] Il futuro caposcuola dei vorticisti, Wyndham Lewis, era assolutamente concorde. Chiamò Marinetti "il Cromwell intellettuale della nostra epoca" e annunciò che l'Inghilterra aveva bisogno di questo sostegno forestiero per incanalare nella "direzione giusta le sue energie e per restaurare l'ordine".[8]

Sembrerebbe che Lewis avesse già in mente l'"inglesità", ma i tempi non erano ancora favorevoli a un movimento d'avanguardia inglese indipendente e tanto maturo da poter fare a meno degli apporti stranieri. Però era già cosa notevole che ora esistesse un pubblico che apprezzas-

[5] "Evening News", 4 marzo 1912.
[6] "Poetry and Drama", 1, settembre 1913, p. 263.
[7] "Fortnightly Review", 89, gennaio 1911, pp. 148 sgg.
[6] "New Weekly", 1, 30 maggio 1914, p. 329.

se gli sforzi dei futuristi per "incanalare nella direzione giusta le energie inglesi". Quando Marinetti aveva visitato l'Inghilterra nell'aprile 1910 non esisteva ancora un pubblico così ben disposto.

Questo pubblico cominciò a formarsi pochi mesi dopo, non in conseguenza della visita di Marinetti, ma in risposta alla famosa esposizione "Manet e i postimpressionisti" organizzata da Roger Fry alle Grafton Galleries.

Nel 1910, come disse il critico inglese Frank Rutter, "L'arte a Parigi era entrata in una fase praticamente ignota a noi in Inghilterra".[9] La mostra di Fry fece una breccia in questa insularità, col risultato, scriveva sempre Rutter, che "la generazione più giovane si affrettò a ricuperare il tempo perduto, e in un anno o due Londra ebbe pittori altrettanto `selvaggi' di quelli parigini".[10] Quando Fry due anni dopo presentò la sua mostra sui "secondi impressionisti", poté includervi un gruppo inglese di artisti avanzati, tra cui c'erano quattro futuri vorticisti: Wyndham Lewis, Edward Wadsworth, Cuthber Hamilton e Frederick Etchells. Poco più di un anno dopo, una grande mostra a Brighton comprendeva una sala cubista in cui i quattro artisti citati figuravano assieme a William Robert, Jacob Epstein, David Bomberg e C. R. V. Nevinson. Ad eccezione di Epstein, nessuno di questi artisti aveva esposto un'opera importante prima del 1910. Quattro di essi (Wadsworth, Nevinson, Roberts e Bomberg) erano ancora studenti allo Slade quando fu organizzata la mostra su Manet e i postimpressionisti. Ora, appena tre anni dopo, essi costituivano la vera punta dell'avanguardia inglese. Dalle loro file uscirono i più grandi sostenitori di Marinetti nel novembre 1913 e, ..., pochi mesi dopo, i suoi più accesi rivali.

Testimonianza simbolica dei rapporti del futurismo con l'avanguardia d'Inghilterra fu un pranzo in onore di Marinetti organizzato da Lewis, Nevinson, Wadsworth, Hamilton ed Etchells. Più tardi, secondo Nevinson, Marinetti propose di guidare una campagna nel continente a favore dei suoi nuovi alleati inglesi. Ne ricevette un fermo rifiuto.

Gli artisti inglesi, come Lewis cercò di spiegare in un articolo su Marinetti, scritto per il "New Weekly", non volevano dipendere da nessuno e desideravano farsi maestri di se stessi. Il futurismo di Marinetti era italiano e "del sud", affermava Lewis, mentre l'Inghilterra aveva bisogno di un"'espressione di carattere nordico". Entusiasta di questi suoi argomenti a sostegno dell'inglesità, Lewis giungerà a dire più tardi: "Futurismo è in larga misura civiltà anglosassone. Per gli artisti di que-

[9] *Revolution in Art*, Art New Press, Londra 1910, pp. 46 sgg.
[10] "Edinburgh Review", 233, aprile 1921, p. 313.

sta rivoluzione e di queste nuove possibilità di vita, non si confà lo stare con altri. Siccome la vita moderna è stata 'inventata' in Inghilterra, ognuno di questi artisti avrebbe qualcosa di più profondo da dire di chiunque altro".

Benché Lewis non lo dicesse nell'articolo per il "New Weekly", egli si aspettava che un'affermazione "più profonda" nascesse dal nucleo degli artisti d'avanguardia inglesi che avevano esposto insieme nei due o tre anni precedenti, e che, nella primavera del 1914, gravitavano intorno al Rebel Art Centre, un'effimera organizzazione il cui scopo era quello di provvedere all'avanguardia londinese una bottega, uno studio, una galleria d'arte e una sala riunioni. Gli stessi artisti, nella gran maggioranza, contribuirono al periodico "Blast. Review of the Great English Vortex", che parlava spesso di loro, sicché essi divennero noti come "gruppo vorticista".

Come direttore del Rebel Art Centre e di "Blast", Wyndham Lewis divenne sempre più famoso, tanto da essere considerato come il portavoce di quel gruppo di artisti, alcuni dei quali, come David Bomberg e Jacob Epstein rifiutavano l'etichetta di vorticisti, ma continuavano a collaborare nella stessa direzione dei vorticisti propriamente detti. Del nucleo originario, solo Nevinson ruppe con gli antichi colleghi. I suoi dipinti seguivano la moda futurista, ed egli fu l'unico artista inglese che si unì a Marinetti nella stesura del manifesto futurista *Vital English Art.*[11] Apparso nel giugno 1914, il manifesto fu la causa (o perlomeno il pretesto) del ripudio di Marinetti e del futurismo da parte dei vorticisti. Marinetti introdusse il manifesto riaffermando la propria ammirazione per l'Inghilterra e la sua intenzione "di curare l'arte inglese dalla più grave di tutte le malattie: il passatismo". Con il suo "amico Nevinson", Marinetti proclamò il diritto di "dare il segnale della battaglia". Seguiva una condanna delle più evidenti manifestazioni del passatismo, quali "la malsana rinascita del medioevalismo, le città-giardino con i loro coprifuochi, i loro parapetti artificiali, le danze moresche Maypole, l'Estetismo, Oscar Wilde, i Preraffaelliti...". Richiamandosi ad una "possente avanguardia che sola può salvare l'Inghilterra", Marinetti e Nevinson concludevano: "Così, noi chiamiamo il pubblico inglese a sostenere, difendere e glorificare il genio dei grandi pittori futuristi, cioè dei pionieri e delle forze d'avanguardia della vitalissima Arte Inglese: ATKINSON, BOMBERG, EPSTEIN, ETCHELLS, HAMILTON, NEVINSON, ROBERTS, WADSWORTH, WYNDHAM LEWIS".[12]

Ad eccezione di Nevinson, gli artisti cui il manifesto faceva appello

[11] Si veda la nota 7.
[12] II manifesto apparve nell'"Observer" il 7 giugno 1914.

risposero subito ripudiandolo pubblicamente. Molti di loro trattarono con durezza Marinetti e Nevinson, durante una serata futurista alla Doré Gallery, e in gran maggioranza sottoscrissero una lettera antifuturista che apparve su diversi giornali inglesi. Annunciando che "Ci sono certi artisti in Inghilterra, che non appartengono alla Royal Academy né ad alcun gruppo passatista, e che tuttavia non concordano affatto col futurismo del signor Marinetti", essi si dissociarono totalmente dal manifesto *Vital English Art*. La lettera era firmata da Bomberg, Etchells, Wadswoth, Atkinson, Gaudier-Brzeska, Hamilton, Roberts, Lewis e dai poeti Richard Aldington ed Ezra Pound.[13]

Ad eccezione di Bomberg, tutti questi artisti (compresi Aldington e Pound) poco dopo firmeranno il manifesto vorticista che comparirà sulla rivista "Blast". È chiaro che il ripudio di Marinetti e del futurismo fu da parte di questo gruppo di artisti inglesi un atto di "arte-politica". In questo modo essi volevano impedire a Marinetti di rivendicare per i futuristi ciò che i vorticisti stavano per rivendicare per se stessi: la creazione di un'arte che fosse ad un tempo inglese e "vitale", e fosse più intonata allo spirito moderno che non l'"itala fiaccola" del futurismo. La forma visiva che quest'arte avrebbe assunto era già evidente nell'opera "paracubista" di Lewis, Epstein, Bomberg e di altri artisti del gruppo del Rebel Art Centre e della rivista "Blast", di cui parleremo diffusamente più avanti. Ma i suoi princìpi estetici e la sua stretta pertinenza col "Mondo Moderno" cominciavano appena appena ad essere compresi in termini che permettessero di distinguerla dal futurismo.

2.

La prima persona che cominciò a parlare con conoscenza di causa di questa differenza fu T. E. Hulme, giovane filosofo ed abile giornalista e critico. Influenzato dal libro di Wilhelm Worringer *Astrazione ed empatia*, Hulme riconobbe ed elogiò nell'avanguardia inglese alcune tendenze che chiamò "astratte" e "geometriche", caratterizzandole con perifrasi quali: "linee rigorose e forme cubiche", "arte nuda ed austera", "solide forme meccaniche". Esse rivelavano una sensibilità che privilegiava la "dura, pura superficie di una biella" (così si esprimeva Hulme) e la precisione dei disegni degli ingegneri "dove le linee sono nette, le curve sempre armonicamente geometriche, e il colore, impiegato ad esempio per evidenziare la forma di un cilindro, mostra sfumature asso-

[13] W. 14. Rose ha riportato tutta la lettera in *The Lesters of Wyndham Lewis*, Methuen & Co., Londra 1963, pp. 12 sgg.

lutamente 'meccaniche' ".[14] Hulme sosteneva che il mondo moderno si sarebbe espresso "non tanto nelle semplici forme geometriche presenti nell'arte antica" (dove le aveva scoperte Worringer) "ma in quelle più complesse che la nostra mente associa all'idea di macchina".[15]

Quella che interessava Hulme era appunto l'idea di macchina, non l'immagine particolare di questa o di quella macchina. L'attrattiva che i futuristi sentivano per il rombo dei motori e per la velocità pazza, diceva ancora Hulme, era esattamente l'opposto della sensibilità moderna ch'egli ammirava. Il futurismo, affermò, "non è nient'altro che la deificazione del fluire". Erano gli stessi argomenti appena apparsi in un saggio che Wyndham Lewis aveva pubblicato poco dopo la famosa comparsa del manifesto marinettiano *Vital English Art*. Lewis ridicolizzava la "straordinaria puerilità dei latini circa le invenzioni meccaniche, gli aeroplani, le macchine ecc." ... "la puerilità del temperamento latino" continuava Lewis, "ha trasformato ogni macchina in un immenso giocattolo".[16] Nel "Blast" Lewis avrebbe poi continuato a sottolineare la differenza che passava tra "l'effusione macchinistica" dei futuristi, nonché il loro "automobilismo", e il modo più serio e analitico con cui i vorticisti guardavano al moderno mondo della macchina.[17] I futuristi sfornavano a getto continuo, confusamente, immagini e forme, mentre Lewis e i suoi seguaci creavano disegni chiari, tesi, geometrici e astratti che corrispondevano perfettamente all'idea di macchina" cara a Hulme.

Significativa e illuminante è ad esempio la differenza che corre tra la prima e l'ultima versione del cosiddetto *Rock Drill* (Perforatrice da roccia) (1913) di Jacob Epstein. Nella prima versione *Rock Drill* era una figura umana in gesso a grandezza naturale e molto stilizzata, posta su una vera perforatrice ad aria compressa. Questa forma rappresentava quello che Epstein stesso più tardi definì il suo "ardore per le macchine" (che durò poco). Epstein aveva anche pensato di porre la figura su una vera macchina perforatrice, al lavoro. Sarebbe stata però, aveva concluso l'autore, un "vero gioco da bambini", sicché la scultura assunse la sua forma definitiva in bronzo: una forma tronca e rigida che esprimeva l'"idea di un uomo come macchina".[18] Si sarebbe potuto riferire al *Rock Drill* il seguente commento di Hulme (che in realtà fu scritto dall'autore sotto l'impressione dei dipinti e dei disegni di Wyndham Lewis):" "È. evidente che l'unica cosa che del corpo umano inte-

[14] T. E. Hulme, *Speculations*, Routledge & Kegan Paul, Londra 1936, p. 47.
[15] Ibid., p. 104.
[16] "New Weeldy", 2, 20 giugno 1914, p. 13.
[17] Le stesse considerazioni le fa Pietro Cipolla, il quale però arriva a conclusioni diverse da quelle qui esposte. Cfr. P. Cipolla, *Arte futurista e teoria di Wyndham Lewis*, in "Quaderno', 9, 1979, pp. 67-89.
[18] J. Epstein, *An Autobiography*, New York 1955, p. 56.
[19] T. E. Hulme, *Speczglations*, dr., p. 106.

ressa l'artista sta in quel tanto di rapporti astratti e meccanici da lui percepiti, quali ad esempio il braccio come leva, e così via". Tra gli artisti inglesi che "hanno sorpassato" il futurismo, Lewis è stato quello che ha espresso nel modo più completo e, a mio giudizio, più riuscito, il dinamismo moderno, in disegni rigidi, geometrici e astratti nel senso inteso da Hulme e da Worringer.

Sia negli anni precedenti al 1912 sia nel corso di quello stesso anno lo stile pittorico di Lewis si basava sulla frammentazione di oggetti e sullo spazio da essi occupato, dove l'autore incorporava linee, archi, angoli, cunei, che talora somigliavano all'interpenetrarsi delle "linee di forza" dei quadri del futurismo, anche se questo "soggetto" e la composizione globale aveva poco a che fare con le evocazioni dei futuristi, con i loro night-clubs, le folle della strada, i treni, le auto da corse, e così via. Il dinamismo delle opere di Lewis consisteva e derivava quasi totalmente dai sistemi interni di energia pittorica che questo artista sviluppò sempre più abilmente nei due anni successivi. Come artista-ingegnere, egli disegnò elementi astratti e meccanicamente perfetti, che compose in schemi forti e dinamici, pienamente corrispondenti all'idea di macchina".

A partire da quel primo periodo (primavera del '14) produssero opere di questo tipo diversi artisti inglesi, tanto numerosi da testimoniare ch'era sorta senza alcun dubbio una "scuola". La pubblicazione di "Blast" nel luglio del 1914 ufficializzò l'esistenza del gruppo. Anche se ci fu una mostra vorticista nel 1915 e un secondo numero di "Blast" in quello stesso anno, il primo numero segnò il momento storico più alto del vorticismo e fu in sé e per sé un risultato notevole. Esso è particolarmente importante per queste nostre considerazioni perché rappresenta il principale sforzo dei vorticisti per distogliere l'attenzione del pubblico dal futurismo e (cosa più importante) conferisce al movimento non solo l'impronta dell'inglesità" nei confronti del futurismo stesso, ma ne afferma la profondità dell'impegno verso le forze di spinta del "Mondo Moderno".

3.

Non c'è dubbio che il futurismo cooperò a dar forma a questa caratteristica fondamentale del vorticismo. La pratica della pubblicazione di manifesti era futurista, ed era aggressiva e iconoclastica al pari dello stile prosaico del "Blast". Il sentimento, espresso dagli autori della rivista, di essere parti integranti di una grande trasformazione sociale e non

semplici fautori di un cambiamento di stile, fu un atteggiamento tipico non solo dei vorticisti ma anche dei futuristi.

Le pagine di apertura del "Blast" echeggiavano la struttura del manifesto di Apollinaire *L'Antitradition Futuriste: Manifeste - Synthèse* (1913). Apollinaire aveva attaccato il passatismo ed elogiato il modernismo in testi dai titoli significativi: *Destruction-Construction* e *Rose Aux-Merde Aux*. I vorticisti seguirono lo stesso schema, usando come titoli "Blast" e "Bless", e, come aveva già fatto Marinetti, essi scelsero istituzioni inglesi e caratteristiche nazionali da "distruggere" o "benedire". Fra le tante cose "distrutte", "le sorridenti Jenny preraffaellite", "i tennysoniani Enoch Arden", "i clowns dickensiani", l'umorismo inglese, lo snobismo e il sentimentalismo. Era un'esplosione che "distruggeva quasi tutto ciò che apparteneva agli anni dal 1837 al 1900". D'altro canto i vorticisti plaudivano all'Inghilterra per la sua industrializzazione e per l'urbanizzazione: "Benedetta l'Inghilterra, isola dell'Industria, officina piramidale, col vertice alle Shetland, scaricantesi nel mare!".[20] Le forme delle macchine, fabbriche e cantieri nuovi e vasti, ponti e costruzioni ardite che i vorticisti si trovavano attorno sarebbero stati, essi dicevano, la loro fonte di ispirazione.

Il manifesto sottolineava con insistenza, come già aveva fatto Lewis una volta, che l'Inghilterra era la miglior nutrice della moderna coscienza artistica, perché meglio di ogni altro paese illustrava la vera "origine" e il vero "spirito" del "Mondo Moderno". E seguivano queste considerazioni:

> Il Mondo Moderno è dovuto quasi completamente aI genio anglosassone (origine e spirito).
>
> Macchine, treni, navi a vapore, tutto ciò che distingue esteriormente la nostra epoca, viene dall'Inghilterra più che da qualsiasi altro luogo.
>
> Nell'atteggiamento, nei modi di comportamento, nelle invenzioni meccaniche, la VITA, cioè l'INGHILTERRA, ha influenzato l'Europa. È ciò che la Francia ha fatto per l'Arte.
>
> Ma, presa in questa VITA-SFORZO, essa è stata l'ultima a prendere coscienza dell'Arte, cioè di un elemento di questo Nuovo Ordine e di questa Nuova Volontà dell'Uomo
>
> Una volta che questa consapevolezza delle nuove possibilità di espressione della vita attuale sia stata acquisita, sarà giusto ch'essa sia proprietà degli Inglesi più che di qualsiasi altro popolo europeo.

[20] "Blast. Review of the Great English Vortex", 1, 20 giugno 1914, pp. 22 sgg. In realtà la rivista apparve nel luglio.

> Essa, tal quale si presenta per via delle origini degli Inglesi, li ispirerà con maggiore intensità e più direttamente.
>
> Gli Inglesi sono gli inventori di questa purezza e di questa solidità e saranno i grandi nemici del Romanzo.[21]

Naturalmente questa interpretazione della civiltà moderna era di per sé vantaggiosa e, in quanto strategia dell'arte-politica, fu un modo per togliere dalle mani dei futuristi le redini dell'avanguardismo. E per di più avviò le premesse per la "costruzione" da parte dei vorticisti di una risposta da dare al "Mondo Moderno" nel campo estetico.

Il riferimento del manifesto alla purezza, alla severità e alla solidità delle forme collega le caratteristiche dominanti dell'arte visiva dei vorticisti con l'"idea di macchina" di cui parlava Hulme. Come Hulme, i vorticisti cercarono di penetrare i peculiari elementi "esterni" della civiltà moderna (macchine, treni, navi a vapore ecc.) per scoprire i princìpi che stavano alla base di questa nuova VITA-SFORZO. Ciò che essi scoprirono fu una forma particolarmente violenta di energia, impersonale, universale, e decisamente nietzscheiana: "L'energia raggiungerà un giorno la Terra come civiltà violenta, mandando tutto in frantumi e tutto solidificando?", chiedeva retoricamente Lewis nel suo dramma *Nemico delle stelle*. È certo che "Blast", distruzione, voleva esprimere quest'energia, col suo attacco inflessibile ai resti di una civiltà decadente e passatista che ancora aduggiava il "Mondo Moderno". Ciò che non era abbastanza forte da resistere al suo assalto meritava la distruzione.

Nella scelta delle cose da "distruggere" e da "salvare" si può scorgere nei vorticisti il manifestarsi del medesimo spirito di violenza. Tutte le cose nette, solide, inflessibili, che esprimessero rigore e purezza, i vorticisti le approvavano, e tutte le linee sfumate e confuse, la delicatezza, la flessibilità e il compromesso erano votate al loro disprezzo. In un contesto che a grandi linee si poteva definire "sociale", pareva che i vorticisti ponessero l'educazione di massa, la democrazia e i sentimenti umani normali nella stessa categoria in cui ponevano la velocità, vagheggiata dai futuristi. Secondo loro, queste cose avevano l'effetto di sfumare e confondere le demarcazioni nette e di ammorbidire le distinzioni rigide (e giuste). "Il Nostro Vortice è per i compartimenti stagni", affermava Lewis.[22]

La definizione che Gaudier-Brzeska diede di "vortice" nel "Blast" aveva qualcosa di questa caratteristica del "frantumare o solidificare".

[21] *Ibid.,* pp. 39-41.
[22] *Ibid.,* p. 147.

Ma le immagini più forti e straordinarie dell'energia vorticista vanno cercate nel manifesto personale di Lewis, che concludeva così:

> Quanto al povero, tardo Impressionismo che oggi tenta di menare misera vita in queste isole: il Nostro Vortice è stanco delle vostre polluzioni, saggi pollastri.
>
> Il Nostro Vortice è orgoglioso delle sue superfici levigate.
>
> Il Nostro Vortice non seguirà nient'altro che la sua disastrosa, perfetta danza levigata.
>
> Il Nostro Vortice s'infuria come cane di fronte alle vostre inquietudini impressioniste.
>
> Il Nostro Vortice è bianco e astratto, la sua celerità incandescente.[23]

Il compito che i vorticisti dovevano ora assolvere era quello di imbrigliare questa energia primitiva e prenderne "il rigido riflesso d'acciaio e di pietra", come ebbe ancora a dire Lewis.

"L'istinto dell'Arte è sempre primitivo", diceva il manifesto vorticista. Questo istinto deve però esprimersi in forma moderna, perché l'artista d'oggi vive "nella giungla di ferro della grande città moderna" (è ancora Lewis che si esprime così, nel secondo numero di "Blast"). Lo spirito essenziale di questa giungla doveva essere scoperto non nel lussureggiante intrico vegetale, ma nelle macchine.

"Qualsiasi raffigurazione eroica dell'uomo d'oggi che sia pervasa da energia testimonierà l'immenso potere delle macchine", continuava Lewis. E aggiungeva: "In tutta l'Arte moderna ci sarà qualcosa della fatalità, della grandezza, dell'efficienza di una macchina".[24]

Se è vero che oggi non sembra che siano state molte le opere vorticiste ad attingere il modello indicato da Lewis, forse fu perché, come dirà Lewis stesso più tardi, "nelle prime fasi del movimento, è indubbio che noi come pittori ci sacrificammo alla necessità di riformare da capo a piedi il mondo in cui un'opera pittorica deve esistere... Nell'impeto di quest'azione pionieristica talora dimenticavamo la *'pittura'* sempre a favore della 'struttura' ".[25] Nella loro ambizione di riformare il mondo alla radice, i vorticisti si comportarono in pratica come gli attivisti di tutti i movimenti di avanguardia dei primi decenni del secolo. Se questo tentativo del vorticismo fallì, le ragioni del fallimento vanno cercate nella natura stessa dei movimenti di avanguardia in generale, più che nelle specifiche manchevolezze di quel gruppo.

[23] *Ibid.*, p. 149.
[24] "Blast", 2, luglio 1915, pp. 9, 43.
[25] W. Lewis, *Plam Home Builder: Were is Your Vorticist?*, in "Architectural Review", 76, novembre 1934, p. 156.

4.

Il massimo che si può dire dell'avanguardia come fenomeno della cultura moderna è che essa fu partecipe dei mutamenti che avvenivano nella società e talora produsse immagini che si adattavano a questa evoluzione in atto. Come parecchi commentatori hanno sottolineato, gli attacchi alla tradizione da parte dell'avanguardia e le sue richieste di nuove forme di espressione artistica non furono tanto radicali come gli artisti e il pubblico in genere credevano in quel periodo. Insomma, l'"antagonismo" dell'avanguardia fu più apparente che reale. Effettivamente si può dire che in realtà l'avanguardia favorì ed appoggiò "le tendenze dominanti di modernizzazione e di antitradizionalismo della civiltà occidentale a partire dal secolo XIX".[26] Di conseguenza, la società borghese dell'Occidente trovò sempre più facile tollerare l'audacia dell'avanguardia e incorporare e cooptare le sue forme d'arte rivoluzionarie. Lewis riassunse in forma aneddotica questo ironico dilemma quando, alludendo alle proprie attività dí vorticista, disse: " 'Ammazziamo John Bull con l'Arte!' gridai. E John Bull e signora sussultarono di gioia, in preda ad un cinico riso. Gli è che si sentivano sicuri e fuori pericolo, come le loro case. E allora feci quel che avevo detto: li eliminai".[27]

Se è vero che i movimenti d'avanguardia non sono la causa diretta (i catalizzatori, per così dire) del mutamento della civiltà, essi però ne sono (o almeno ne possono essere) gli indicatori più sensibili. Voleva dire questo Ezra Pound quando, a proposito del vorticismo, affermò che il "Blast" era "l'araldo della crisi del sisterna".[28] E pure la stessa cosa volle significare Lewis quando, retrospettivamente, affermò che il vorticismo era nato nell'intento di preparare la gente alla "nuova civiltà". "Il vorticismo era qualcosa di più che una semplice composizione pittorica", diceva Lewis; "noi stavamo preparando nuovi e freschi occhi per la gente, e nuove e fresche anime in comunione con gli occhi".[29] Non c'è dubbio che una meta del genere fosse troppo alta per un movimento giovane, ma è anche vero, secondo me, che il vorticismo rappresentò uno sforzo per aprire gli occhi alla gente e per prepararla alle profonde modificazioni sociali di cui ci siamo resi conto da non molto tempo. Sotto quest'aspetto, i vorticisti videro molto più chiaro nel futuro di quanto abbiano fatto i futuristi.

E questa, per lo meno, l'ipotesi conclusiva, sia pure provvisoria e a

[26] A. Huyssen, in "Neue Deutsche Kritik", 22, gennaio 1981, p. 33.
[27] W. Lewis, *Btasting and Bombardiering*, Eyre & Spottiswoode, Londra 1937, p. 36.
[28] E. Pound, *If This Be Treason*, Olga Rudge, Siena 1948, p. 31.
[29] W. Lewis, *Rude Assignment*, Hutehinson & Co., Londra 1950, p. 125.

parere di molti controversa, che vorrei proporre al lettore dopo questo confronto tra le risposte date dai vorticisti e quelle date dai futuristi al "Mondo Moderno". Nello spiegare che cosa essi intendevano dire col termine "inglesità", i vorticisti pervennero ad una percezione, ad un'intuizione corretta di alcune linee di sviluppo del XX secolo che il futurismo, almeno nella sua fase "automobilistica" non fu capace di cogliere. I vorticisti non solo le intuirono in termini concettuali, ma ne colsero ed espressero un'immagine visiva appropriata e coerente.

Quest'immagine era "Il Vortice", come fu dipinto nel "Blast": un cono nero, in equilibrio perfetto su un'asse verticale. Compatto, solido, nudo, schietto, levigato, questo vortice era simbolo di calma esteriore, ma nello stesso tempo dava l'idea di un turbinare interno d'energia purissima. "Il vorticista è al massimo della sua potenza e della sua energia quanto più è fisso e immobile", scrisse Lewis nel "Blast".[30] Come ben dice Giovanni Cianci, il vortice fu un'immagine importante anche per i futuristi, ma non ebbe per essi gli stessi significati che invece ebbe per i vorticisti.[31]

TI vortice dei vorticisti è tanto diverso dai *"vortici"* futuristi roteanti nello spazio, di Giacomo Balla quanto il solido, spigoloso *Rock Drill* di Epstein è diverso dalla figura in forma di fiamma che Boccioni lanciò col titolo *Forma unica nella continuità dello spazio.* Così pure, il vortice di Lewis che "cerca il ritmo immobile della sua vertiginosa velocità" è diverso dalla "sensazione ritmica di velocità, di moto spasmodico e di assordante rumore" che Gino Severini sperò di fissare *nell'Autobus.*[32] Ti vortice era per i vorticisti una cosa primitiva eppure perfettamente moderna, violenta e tuttavia piena di calma, concreta come una macchina e nello stesso tempo astratta come l'idea di una macchina. Esprimeva un atteggiamento verso il mondo moderno che una frase di Lewis definisce al meglio: "Nemico delle stelle: estremamente barbaro, estremamente ascetico". Il vortice (oggi lo capiamo) è l'equivalente intellettuale e visivo di una dinamo vorticosamente leggera o di un ciclotrone che proietta particelle in spirali d'inimmaginabile velocità. Esso rappresenta la silenziosa, invisibile energia che guida la nostra era postindustriale ed elettronica. Il futurismo è stato a suo tempo un prodotto dell'era industriale e meccanica. Contrariamente al suo nome, non si volgeva al futuro, ma era legato alla sua epoca e all'immediato suo passato. La fonte di

[30] "Blast", 1, 20 giugno 1914, p. 148.

[31] A questo proposito il mio giudizio è diverso da quello di G. Cianci, che vede un nesso tra futuristi e vorticisti tramite un'idea analoga e concorde dell'immagine del vortice. Si veda G. Cianci, *Pound and Puturism,* in *Mast 3*, a cura di S. Cooney, Black Sparrow Press, Santa Barbara 1984, pp. 63-67.

[32] Citato da R. Cork, in *Vorticism and Abstract Ari in the First Machine Age*, 1, cit., p, 105.

ispirazione più avanzata dei futuristi fu il motore a combustione interna, i cui "sottoprodotti" (glorificati dalla retorica futurista come "rumore assordante", "rombo esplosivo") erano in effetti i residui lasciati dall'era meccanica. E questi residui che sono? Nient'altro che ciò che oggi è sulla bocca di tutti come "inquinamento" e che ai loro tempi i vorticistí polemicamente chiamarono "Vortice Disperso ed Esausto".

Bibliografia

Fonti primarie

"Architectural Review", con scritti di W. Lewis.
"Blast".
"Edinburgh Review", con scritti di F. Rutter.
"Evening News", con scritti di F. T. Marinetti.
"Fortnightly Review", con scritti di W. Sickert.
"New Weekly", con scritti di W. Lewis.
"Observer".
"Poetry and Drama", con scritti di H. Momo.

Epstein **J.,** *An Autobiography*, New York 1955.
Hulme T. E., *Speculations*, Routledge & Kegan Paul, Londra 1936.
Lewis *W., Blasting and Bombardiering*, Eyre & Spottiswoode, Londra 1937.
Lewis *W., Rude Assignment*, Hutchinson & Co., Londra 1950.
Marinetti **F.** T., *Le futurisme*, Sansot, Parigi 1911.
Pound E., *Gaudier-Brzeska: a Memoir*, New Directions, New York 1960.
Pound E., *If This Be Treason*, Olga Rudge, Siena 1948.
Rutter F., *Revolution in Art*, Art New Press, Londra 1910.

Fonti secondarie

Cianci G., *Pound and Futurism,* in *Blast*, 3, a cura di S. Cooney, Black Sparrow Press, Santa Barbara 1984.
Cipolla P., *Arte futurista e teoria di Wyndham Lewis*, in "Quaderno", 9, 1979.
Cork R., *Vorticisrn and Abstract Art in the First Machine Age*, vol. 1, University of California, Berkeley e Los Angeles 1976.
Groth P., *Der Vortials-mus in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, H. Burke, Amburgo 1972.
Huyssen A., in "Neue Deutsche Kritik", 22, gennaio 1981.
Poggioli R., *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna 1962.
Rose W. K., *The Letters of Wyndham Lewis*, Methuen & Co., Londra 1963.
Wees W. C., *Vorticism and the English Avant-Garde*, University of Toronto Press, Toronto 1972.

Interventi

Arti liberali e diritto dell'individuo in F. T. Marinetti

Leonardo Clerici

Et elegans cum
primis & multorum

L'almanacco, strumento di una scena che si tramanda in forma di *Adagia*, continua ad essere probabilmente, l'unica letteralità di una strategia della cronaca d'atmosfera.

Nel demone del proverbio si consuma, non da un giorno, il più probabile impegno di una tradizione umile quanto impetuosa nella sua giusta e necessaria sibilla. Questo è lo spettro ottico che vorrei esporre per gradi, l'aspetto costante della fondamentale *super tristitiam* di F. T. Marinetti, il ritratto, costantemente rimosso, di Marinetti *homme de droit*.

L'adesione ad un'ascesi nell'esistente, infante stoicamente sospeso, l'educazione all'esercizio ciclico della misura che libera e porta ad esodo, sono da sempre fondamento di ciò che vien detto *politico*. L' *apxH* del politico consiste nelle *arti liberali*, demo d'apprensione più che d'espressione, demo non certo da oggi definito nelle tre categorie pratiche: *grammatica, geometria, musica*. In questa radice si reperisce, costantemente, un essere che calcola ed è calcolato nell'estensione delle facoltà, suo elementare e naturale dominio, quindi diritto.

Lo *studio* delle arti liberali aderisce al principio di *agenda*, stato di lenta e continua riconoscenza verso un'armonia *paterna*. Magnitudine vissuta come *res*, tradizione della filosofia stoica come sapientia, demo in cui dirigere il moto animale, lasciarlo correre, saperlo temperare col freno dell'astrazione che descrive il dominio degli affetti trascorsi e ormai depositati in semplice *sentimento*.

"Res tradit non verba", in questo l'educazione del *liberum*. La custodia di una dinastia genealogica cui corrisponda la *res* in una trama nuova e sottile (anche se brutale) di *verba*, fu il senso di quella riconoscenza di *liberi* verso i padri. Ripenso allora alle scene delle lotte maestose di Erasmo e del cardinal Fischer in Europa per affermare il *liber arbitrium,* alle *Pensées* di Pascal, al *Dictionaire historique et critique* di Bayle, *all'Emile* di Rousseau, all'enorme numero di *individui* che confessarono la condizione di grazia e di superiorità della libertà di opinione.

Augurandomi di trasmettere *res et non verba* del futurismo di Marinetti, comincerò da un libro.

Georges Sorel[1] introduce alcuni suoi articoli denunciando, nel 1907, "le regole applicate dai fabbricanti di libri di scuola" che obbligano ad esporre in forma *claire* la scienza, rendendola molto più semplice di ciò che fu per i loro padri. Egli ci spiega come "Bergson fosse atterrito da una scuola i cui allievi hanno più fiducia nelle formule accettate dalla maggioranza" e quanto in tal modo "si scarta dai loro spiriti ogni preoccupazione metafisica e li si abitua a non desiderare una concezione personale delle cose".

Alfred Jarry, padre e figlio del famoso *père Ubu*, filologo omerico che fuse nella sua epica marionetta tutta la *res* possibile, scrive nel 1907, che "la letteratura fu la rivelazione della generazione nel 1892"[2] "rivelazione près du Pantheon ove questi futuri normaliens, avocats, voire of ficiers... s'informavano di greco da M. Poyard... che aveva ben a mente Aristophane o di filosofia, annotando i corsi, preziosi, di M. Bergson che improvvisava davanti a questi adolescenti, *s'éveillant au serieux,* la sua teoria *du Rire*". Jarry ricorda la sua "generazione, ignorante precedente la nascita del 'Mercure de France', tra un Nietzsche tradotto in provincia nel 1889 da M. Bourdon, ad uso di uno scandalo grottesco dei professori della Sorbona e l'influenza di quei 'veterans de rhétorique' intenti a tradurre Horace, Anquetil, Hugo o il Parnasse". Jarry rileva inoltre l'eccezionalità di Mallarmé "l'homme est un animai armé" e il suo incontro con Marcel Schwob à l'*Echo*, ricordando "il rez-de-chaussée" della Bibliothèque Sainte-Geneviève. "Ed è in quei tempi — scrive Jarry — che la rivelazione ebbe luogo. Il versetto dell'Apocalisse non è per l'occasione troppo magniloquente: *Le del se replia comme un livre qu'on roule*. Era veramente una foglia d'autunno accartocciata, il sipario di un passato morto che si risollevava, per non cadere mai più, su di un teatro inatteso. Che nomi! Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Laforgue, Lautréamont, Tailhade... Gustave Kahn che portò il *bonnet du vieux dictionnaire* delle rime, facendo nomade il palazzo del verso...". Questa generazione combatté frontalmente le istituzioni scolastiche e universitarie armandosi di uno studio sottile quanto implacabile, nobile e solitario. Tra queste *iles* rivedremo, molto più tardi, il *Robinson*[3] di Valéry.

[1] Georges Sorel, *Réflexions zar la violente*, M. Riviere, Parigi 1910, II ed.

[2] Alfred Jarry, *Albert Samain, Souvenirs*, Lemasle, Parigi 1907.

[3] Non è fuor di luogo illustrare un aspetto *grammaticale* che lega irrevocabilmente il destino della generazione simbolista del 1892. Sul "Figaro littéraire" del 6 maggio 1950, apparvero postumi *Trois contes inédits de Valéry:* "Quoique son ile *fût* déserte / il mit une piume à son chàpeau, / il lui semblait qu'il créait / par là quelqu'un qui regardât / la piume". Questa proposizione emblematica e conclu-

Sorel, sempre nelle sue riflessioni introduttive sulla violenza, rivela le origini teologiche di Bergson indicandole nel testo fondamentale del

sa ritorna *variata* nel pensieo scritto di un'Amazzone che reitera un "je pense" comprendendosi e misurandosi nell'écran di *un"Elle, Ile cubique, Rachel". Robinson* di Valéry si conclude intorno all'enigma del "Solide" pietrificato nell'anno MDCCCXCII.

Unità d'intelletto nell'emblema di una volontà generale verso una *fonte* fissa, rende costante ed *amorfa* qualsiasi riflessione *che* trascorra riell'oéd. Nel 1926 Valery ritornerà su questo oéi! definendo "le Noir" di Tante Berthe (Berthe Morisot, la pittrice): "C'est à quoi j'en voulais venir, à ses yeux. Il ne peut qu'il ne voie ce à quoi il songe, et songe ce qu'il voit".

Lo *charme moderne* del Noir, autorizzato da Baudelaire, trapassa nella conversazione tra Mallarmé e Zola nel 1876 al Grenier de Goncourt. Valéry eleva in un suo saggio, *le Noir* al MANET et MANEBIT, titolo ed essenza *quotidiana* del pittore.

Nell'opera postuma e ancora "Medita" di Alfred Jarry, *Gestes et opinions du doeteur Faustroll,* (collage *cleisonniste* et *cubique*) al III libro si trova il titolo: *De Paris à Paris par mer ozi le Robinson belge.* L'olimpo simbolista si apre e si chiude all'ombra del Mercure di Vallette e Rachilde. Ogni titolo *essenzializza* la silhouette d'esistenza simbolica di ogni *nome di persona.* Attraverso una *biografia della cifra* Jarry *arnese* la cifra e domina criticamente i destini letterari della sua generazione. Nella dedica a Gustave Kahn, che precede quella a Mallarmé, il titolo porta: *du chiiteau-errant qui est une yonque.* Tocchi di "gong" e bevute di "skhiedam et des bières amères" marcano "les heures sonnées par des timbres *de tour les métaux*" fino al momento "laconique, le château croula et mourut, et reparut miré dans le ciel, des lieues plus loin, la grande jonque éraillant le feu du sable". Nel libro seguente, Jarry comincia con il *nome di persona* Paul Valéry, nel capitolo assai eloquente *Céphalorgie. De la marée terrestre ei de l'évêque marin mensonger:* "Or il était midi, l'étroitesse de la ruelle deserte comme un intestin à jetin, et nous faisons relàche, inscrivaient les chiffres des murs, devant la guaire mille quatrième maison de la rue de Venise... je fus assez peu surpris de la surrection, au seuil d'un des plus ras et bas bouges, d'un homme marin distrait du treizième livre, celui des *Monstres,* d'Aldrovandus..." (Cfr. Paul Valéry, *Aumbiographie* con commento letterale a cura di A. Lo Giudice, Bulzoni, Roma 1983).

Paul Valéry, nel 1932, promise all'editore e amico fedele di Jarry, Jean Saltas, una "Preface" alla nuova edizione dei *Minutes de sable mémorial.* Valéry gli disse: "Je lui dois cela". Si può ben dire che la "Préface" consista in questa breve proposizione di confessione *che reitera* il fonema lucido e memoriale della logica "ILE" (Je lui, dois cela) ed amplifica peraltro l'essenza del Robinson nella sua *piume.* Nell'ululato fonetico *che reitera* il suono di una "materia d'essenze", drammatizzata nella *Mio* del tempo della vita, l'ébauche del *Fatui* di Valéry, ultima stesura del solito "abisso d'ébauche", perviene ad un linguaggio di pure *essenze eloquenti* in virtù di una tradizione *sensibile* di fonte, comune ai simbolisti. Il revolver di Jarry o di Marinetti, l'onomatopea futurista, suprematista o espressionista impongono tutte la stessa essenza e lo stesso stile *neo-vulgare.* Valéry ricordò in quella occasione a Saltas un passo dei *Minutes* di Jarry: "Regularité de la Chasse: c'est le bal de l'abime où l'amoor est sans fin / Et la danse vous noie en sa houleuse alcnve".

Il concetto supremamente faustiano di *impressione-espressione* (questione dell'epoca della tipografia e della *variazione dogmatica* della tecnica scritturale adottata) venne portato da Jarry, a Parigi, alle estreme e *circolari* conseguenze in relazione ad un quadro di fonti erudite e bibliofile (Charles Nodier, Töpfer, Cooper, ecc.) che costituiva il campo di esercizio del pensare simbolisticamente.

La rivista di Jarry "Perhinderion", teorizza per esempio la riproduzione delle *ineilles planches* con la "photogravure sur des originaux" (teoria dell'affiche e dell'interlinea in G. Rodenbach, maestro di Marinetti) e il reperimento dei caratteri tipografici di Sebastian Munster (ebraista della scuola cattolica anglosassone di Erasmo e del cardinale Fisher) rivisitate e dunque *riedite* attraverso le *planches* del Dürero "dont voici aujourd'hui Jésus presenté au peupie". Una religione dell'intelletto che domina e rivede la tecnica di immagine per riaprire ad una devozione arcaica e vulgare l'antica reliquia scritturale del nome del "Christus". Linea di una ragione erasmiana (patristica cattolica), budeana e rabelaisiana (lingua volgare e filosofica) inseguita e più o meno consciamente realizzata in una mimesi letteraria di "refugiés" riformati e calvinisti della "dragonne", ultima nobiltà *équestre* che vide in Bayle il grande erede del martirio ("geste et atte") di un Cristo; puro intelletto ormai sentimento di una Tollerantia che passa attraverso la lotta dell'opinione più armonica e potente.

Questa linea, qui solo accennata, si congiunge proprio in *quell'eroismo povero e incomunicabile* evocato dall'esercizio, sopra i limiti della norma; pittura o verbo la cui lettera sarà quella di "fixer la silhouette, l'essente de l'objet *qu'il* s'impose... le trait esprime ce *y a* de permanent... le caractère de l'objet (CLOISONNISME)". (Cfr. anche Natalie Clifford Barney, *Pensée d'une amarene,* s.e., Parigi 1921: Ce qu'ils en pensent: Remy de Gourmont, Jean de Gourmont, Anatole France... Bara Pound

cattolicesimo liberale, paolino e fenomenologico, del cardinal John Henri Newman, *Grammar of Assent*, del 1870,[4] in cui si afferma:

> Sebbene sia impossibile superare il linguaggio, bisogna usarlo solo nell'indispensabile. L'unica cosa importante è quella di stimolare coloro che ascoltano ad un certo modo di pensare idee simili alle nostre, cosa che li condurrà per loro moto proprio piuttosto che per necessità sillogica. Risulterà quindi che qualsiasi scuola intellettuale avrà qualche cosa di esoterico... infatti essa è una minoranza di cervelli pensanti il cui legame consiste nell'unità di pensiero e le cui parole divengono una specie di TESSERA che non esprime il pensiero ma lo simbolizza.

Nella *tristesse du pressentiment*, senso della tragedia, iI cardinal Newman è accostato al grande teologo infante Pascal che dice "J'ai passé longtemps de ma vie, en croyant qu'il y avait une justice; et en cela je ne me trompais pas, car il y en a selon que Dieu nous l'a voulu révéler. Il y a sans doute des lois naturelles; mais cette belle raison corrompue a tout corrompu. Veri juris. Nous n'en avons plus". La condizione di esteriorizzazione dell'uomo moderno accusata da Bergson consiste nell'antica questione teologica rielaborata dal cardinal Newman, sul senso del corpo. Corpo come radice della volontà e quindi corpo nella costituzione generale e grammatica delle leggi dello stato. Sorel cita inoltre de Maistre che, come lui, aborre dal considerare l'"homme" preesistente alla costituzione, ritenendo la costituzione strumento da

— utilizzazione del verso libero ed ideogramma confuciano del Fenollosa, nell'epica dei Cantos —, Charles Rappoport, Laurent Tailhade ecc.).

Non sarà inopportuna la notizia bibliofila circa l'edizione critica del "Faustbuch", pubblicata nella fatidica data del 1892 a cura dell'erudito bibliotecario Gustave Milchsach, sul manoscritto reperito negli archivi di Woifenbuttel. Tutta l'Europa, e soprattutto la Russia con la ripresa forte dell'antiqua devotio "raskol" (che risaliva al martirio dell'arciprete Awakum, colonna nella lingua sapiente e semplice della taumaturgia liturgica sul demone cirillico e cristiano) tentò fino al 1916, un risveglio ad una razionalità (nuovo demo futuro) e convenzione ove la caratterialità di ogni singolo individuo fosse identica alla sua "patria" ma libera nell'arbitrare sui morti, morti per sempre.

In breve, ho voluto mostrare un aspetto *bibliologico* del termine "ILE", facilmente associabile all'aristotelica NC., parallela alla grande speculazione husserliana, conclusa nel 1938, la quale trova nelle sue articolazioni intenzionali e morfematiche alle "cose stesse" come idee, un ambito costantemente riconducibile ad una regola scritturale *osservata dogmaticamente* tramite un'enorme adeguazione (riduzione) ortografica alla temporalità, fenomeno che impera purezza per giustificare l'elementare "sable mémorial".

[4] John Henri Newman, *An Essay in of a Grammar of Assent*, Burns-Oates, Londra 1870.

Al capitolo IX, paragrafo 3 "The Sanction of the illative sense": "We are in a world of facts, and we use them; for there is nothing else to use". Newman tematizza la *sensazione* del "we use" come facoltà capitale (illatio) del "we are". L'analogia si pone come SOLE ARGUMENT che apologizza (glorifica, magnifica e non può che laudare: enfasi costante dei futurismo di Marinetti). In un *de contempla mandi* assolutamente erasmiano e cattolico egli intravede il "belief in Design", autentica e unica *prudentia*, TroArmccc in Aristotele.

modellarsi alle abitudini e consuetudini geografiche al fine di *adattare* le leggi al suo stesso corpo. Sorel individua nei "Bills of rights" della costituzione americana una formulazione *fatale* di "corpo" cui solo dieci anni più tardi cercherà di rispondere (in lotta) Kant con la *Metafisica dei costumi e La critica della ragion pratica*. Ma il corpo europeo non fu reintegrato. Tali elementi furono essenziali e parimenti congeniali a tutta la generazione simbolista. Orientati alla *soluzione* del problema politico del "jour" osservarono il problema politico senza astrazioni intellettuali e alienanti. Alfred Jarry, compilatore di Almanachs, rende indifferibile questa ansia di *jour*. Il "Geste", *grammatica* in virtù di un sentimento nato da una ragione ai limiti dell'argomentabile esaurimento, si attiva nella cronaca della marionetta *liceale* Ubu. Essa fonde il presentimento paradossale del *César - Antechrist* che nel *Commentario per servire alla costruzione pratica della macchina per esplorare il tempo* afferma lapidariamente:[5] "La durée est la transformation d'une succession en une réversion".

Il *jour* trovava solo nelle arti liberali il terreno *politico di reversione* e possibile durata. Il teatro trovava una nuova *cupola* nel paradosso del gesto preparato in una sofferenza razionale, tornava a colpire il *centro* comune della memoria mentre la fantasia riprendeva dominio rigoroso purificante e potente sugli eventi: *libera fantasia* capace di rifondare l'inerzia di un corpo *mufle* e demagogico, lungamente patito. Il futurismo di Marinetti osserverà la successione per durare *nella* reversione ed abitarla in oblio (distacco irrevocabile dalla tradizione o come Apollinaire disse Anti-Tradition).

Mallarmé ad Avignone, al tempo delle stesure dell'IGITUR,[6] vivrà la sua ammirazione per Zola scrivendo: "J'ai une grande admiration pour Zola. Il a fait moins, à vrai dire, de véritable littérature que de l'art évocatoire, en se servant, le moins qu'il est possible des éléments littéraires... les choses existent, nous n'avons pas à les créer; nous n'avons qu'à en saisir les rapports et ce soni les fils de ces rapports qui forment le vers et les orchestres". L'esercizio delle arti liberali (grammatica, geometria, musica) sono il "phénomène futur" di una ricostruzione *non letteraria* del *corps*. Jean Royère scrive nel 1929, in margine all'IGITUR di Mallarmé (che mi ripropongo di esaminare in altra sede): "En outre Zola est méridional, Mallarmé aimait Aubanel, Mistral et le genie méridional... le naturalisme épique de Zola correspond dans une cenaine mesure au *Céremonial* de Mallarmé: l'un et l'autre divinisent l'Oeu-

[5] Alfred Jarry, *Textes en relation avec les gestes et opinione chi docteur Faustroll,* in *Oeuvres complètes*, II, Ganimard, Parigi 1972, p. 743.

[6] Jean Royère, *Dix-neuf lettres de Stephane Mallarmé à Emile Zola*, J. Bernard, Parigi 1929.

vre et sacrent la Foule... Poe, Zola, Hugo, Mallarmé sont des *cybeliens*...". Paul Valéry, non meno cybelien e meridionale del suo venerato maestro Mallarmé, scrive nel 1935 parlando di Hugo:[7] "Mallarmé me disait un soir assez plaisemment que s'il existe un mystère au monde on le ferait tenir dans un premier Paris du 'Figaro' ".

La cronaca del 20 febbraio 1909 del "Le Figaro" apre il *fondo* con il *Manifeste du futurisme* di F. T. Marinetti. Mistero di una tradizione dedita al culto dell'opinione che sacrifica alla forma della moda del "jour" tutta la sua ragione taumaturgica, quindi politica. Scrive allora Marinetti: "Allons, dis-je, mes amis![8] Partons! Enfin la Mythologie et l'Ideai Mystique sont surpassés. Nous allons assister à la naissance du Centaure et nous verrons bientòt voler les premíers anges!". Il Centaure non è più mito, ma, evocato *Centaure*, effettua un'intenzionalizzazione che *ancora* cerca rappresentazione.

Valéry scrive:[9] "Le pouvoir excitant d'un mot est illimité... nos futurs symbolistes... unis par quelque négation... Ils s'accordaient dans une résolution comete de renoncement au suffrage du nombre... Je le dis en connaissance de cause: nous avons eu, à cette époque, la sensation qu'une maniere de religion eut pu naitre... un jugement nouveau... Cette puissance est Musique". Valéry ricorda l'influenza formatrice delle osservazioni astronomiche di Arago a Parigi nel 1840, ricorda i suoi *semblables* e la "querelle intestine du Vers Libre et... l'Instrumentisme se fonda. Elle s'est vouée aux explosifs et aux toxiques. Je terminerai dono en observant que le `Symbolisme' est désormais le symbole nominai de l'était de l'esprit et des choses de l'esprit les plus opposées à ce- lui qui regne, et méme qui governe, aujourd'hui. JAMAIS PLUS HAUTE N'A PARU LA TOUR D'IVOIRE".

[7] Paul Valéry, in "Le Figaro", 5 dicembre 1936. Cfr. *Victor Hugo créateur par la forme*, Cahiers de Radio-Paris, Parigi 1935. Valéry ricorda la durata della meteora Hugo "pere dénaturé" insieme al *verbo* di Mistral: "Il n'y a que la forme".

[8] Nel *manifeste futuriste* "LE TACTILISME", Marinetti definisce nel 1921 la comune e fondante *amicizia*. Dinnanzi al blocco sociale e al benessere materiale, di un paradiso comunista ricercato dalle maggioranze, dinnanzi ai "symptomes" di mancanza di volontà e di "processo crudele alla vita" della minoranza degli intellettuali, "conseguente méme du grand coup de reins tragique que la guerre à imposé à l'humanité", Marinetti manifesta la meta dell'Amitié" come ascesi dei sensi, rinunzia alla distinzione abituale dei sensi del corpo, esercizio *arcaico* e unico (futuro perché semplicemente non rivelato) dell"art du TACT". Essa *sviluppa* la facoltà degli arti che per via della "mano" perviene ad una "communication par l'épiderme". Nel manifesto, con aria ilare, Marinetti ricorda la *sensibilità* della simbolista Rachilde e la "Fusion d'une tute croisée" di Boccioni quali esempi di un *feto tattile della comunicazione assoluta e delle sue lattiche*. Marinetti compose anche una tavola tattile per l'occasione "Soudan-Paris" (reiterazione di Parigi e della sua comunicazione nel tempo), *programmando* il continente nuovo del tattilismo nell'immersione totale di un "nager". In questo senso comune dell'amicizia che *tocca* (epidermide) la curva elementare e selvaggia del tempo (comunicazione), Marinetti appare ancora una volta, chiaramente, il cantore e laudatore della civiltà, il poeta civile.

[9] Paul Valéry, *Existence du symbolisme,* A. A. M. Stols, Maestricht 1938. L'allusione a Verhaeren *e* al simbolismo belga da cui proviene direttamente il futurismo di Marinetti mi sembra eloquente.

Nella Revue Bianche del 1892, troviamo la definizione del *Simbolismo* data da un suo teorico, Remy de Gourniont, l'autore del *Latin mystique*, amico di Jarry al tempo della redazione dell'Ymagier, maestro di Ezra Pound al tempo dei *calligrammes obus couleur de lune* di Apolli-nafte. La definizione ricorda che "le Symbolisme est une théorie de liberté, libre et personnel développement de l'individu esthétique dans la serie esthétique; il continuerait tout simplement le classicisme, motif de nouvelles expression d'art... il faut toujours étre logiques... le Symbolisme doit s'enquerir de la signification permanente des faits passagers, et tàcher de la fixer... planter un arbre qui soit si spécial, ce qu'i1 peut y avoir d'éternel dans le personnel". Marinetti immetterà questa *atmosfera* in Italia attraverso le riviste *Anthologie Revue* e *Poesia*, contemporanee della rivista russa e simbolista di Riaboutchinschi *Le Toison d'or*.

Pare interessante rivedere i giudizi di Jarry sulla *Revue Bianche* nel 1892, nell'imminenza di una prossima guerra, egli argomenta in modo strettamente razionale e simbolista ad un tempo. Egli pone alla base di qualsiasi trattato di commercio, il criterio e il *denominatore comune della Balance*. Insiste sul simbolo apocalittico e coranico della Balance, misura da conoscere per poter regolare il *libero commercio*. Accusa il *socialismo* di creare "l'instabilité gouvernamentale en France" e sostiene che "l'Absence d'homme de genie" fallisce lo scopo preciso in politica, ribadendo che, pur non approvando atti di dispotismo, talvolta essi sono necessari alle circostanze. In tal modo sostiene la riforma del sistema elettorale tramite circoscrizioni di interessi sociali; questo al fine di lavorare ad una causa più elevata delle varie questioni di partito. Infine Jarry analizza le Costituzioni, simbolo stesso della Bilancia. Esse devono assicurare la *stabilità* per ostacolare il dispotismo e la *variabilità* continua rispetto alla realtà. Le leggi dovranno essere pensate per via di *deduzione al simbolo* della Bilancia e di un equilibrio costante della Costituzione. Jarry accusa quindi le costituzioni vigenti di ostacolare *legalmente* il "progrès". Il suffragio ristretto lungi dall'essere ormai l'espressione della volontà, era la prova di un eccitamento alla ribellione e la giustificazione della Rivoluzione; ruolo delle Costituzioni sarà quello di *modellarsi* alla volontà delle nazioni di cui sono la legge fondamentale secondo il principio calvinista di responsabilità individuale che si esercita attraverso *referendum*, visto il modello svizzero e confederale dell'epoca.

Si deve valutare attentamente, senza schematismi ideologici, l'ordine razionale e *liberale* dei *semblables* simbolisti. Essi combattevano l'orrore del *mufle* demagogico e cieco del numero e il socialismo strumentalizzatore, *effetti* di un corpo costituzionale — la Balance — malato. Essi ten-

dono ad elaborare un'aristocrazia autorevole e illuminata, capace di sorvegliare il *domani* — come scriveva Marinetti — non il postdomani. Essi prevengono le ribellioni o ancor peggio le degenerazioni rivoluzionarie e devastanti, *divinando* la forma della volontà del tempo, tempo del "jour" che è futuro e regola essenzialmente scritturale, religiosa, la Balance. I simbolisti riattivarono non a caso i titoli delle riviste "Republique des Lettres", "Mercure de France", nell'intento di riaprire allo spirito cartesiano e letterato del Bayle, al cattolicesimo liberale e rifugiato della "dragonne", capace di satira e gesto illuminato in un'ansia di equilibrio, di intesa tra spiriti *eclairés* e *civili*, scienziati sperimentatori e religiosi poeti, filosofi, riformatori, perché capaci di *provocare* un'opinione, espressione della volontà del tempo ed armonia di civile equilibrio. Questa tensione essenzialmente teologica, sarà l'atteggiamento veramente "politico" di quella nuova coscienza che nel XIX secolo, vedrà gli artisti come infanti depositari di quel nucleo di fuoco e di dolore che sono le "arti liberali", sempre più tendenti ad una unificazione teorica, sempre più unico *rifugio* per un'ascesi religiosa, autentica élite formatrice, a guardia e salvaguardia dell'ignoranza sociale. Tutti conoscono la ricerca teologica di Gauguin e Van Gogh, il paradiso dell'i/e e la ricerca disperata di rifugio nella *civiltà* tramite la creazione di *eremi ontici* di artisti, protetti e riconosciuti perciò, nella loro sacra e suprema *guardia del cuore* forgiato nell'austera vita di *studio*. Il futurismo di Marinetti proviene da questa tradizione ed afferma con altra e adeguata *magnitudine* lo scandaloso diritto ad una libertà di opinione che rigeneri un corpo malato, incapace di sapere l'esistenza del *buon senso* della volontà che *modella* la vita.

Oggi bisogna pur cominciare a *leggere* quel che Marinetti ha *stampato* più come costituzione di una volontà che evocazione della stessa.

L'articolo I del *Manifeste du futurisme* inizia: "Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'energie et de la témérité". Marinetti indica "l'amour du danger" nello stato di oblio di qualsiasi annuncio, l'abisso dell'arduo pericolo che solo purifica. Il *canto* loda e consiste nella nuova posizione dello *scriptorium*, posizione d'intellezione della realtà e di servizio umile alla sua temporalità, nuovo *calam* dell'esistenza. L'abitudine all'energia e alla sua temporalità, sarà il *costume naturale*. Il *danger è* la causa unificante o principio di ragione nel tempo dell'individuo che *vuole* studiare, ossia formarsi alle arti liberali che *solo così* consistono: luogo della materia *scibile* e quindi spazio letterario *inaudito,* ove risiede l'unica condizione *essenziale* più che esistenziale. In essa vi è *praesentia* del futuro, fato, adesione, non ipotesi prospettica e tantomeno futuribile. Il fato è tragico in Marinetti, proprio per questo

egli lo può drammatizzare e sintetizzare. Il compito di interpretare il *fato* sarà dunque quello di misurare tutte le nostre facoltà nella *concrezione tecnica del tempo*, di ricostituire un corpo che negli *erlebnisse* astrae, oblia ed aderisce virtualmente alla concrezione ora *tecnologica* della temporalità; dunque la *domina* solo dopo averla *mimata* religiosamente. Questo sentimento tragico ed elegante delinea una esplicita condizione teologica di *caduta* che l'epoca detta e Marinetti instilla.

Articolo 9: "Nous voulons glorifier la guerre, seule hygiène du monde, le militarisme, le patriottisme, le geste destructeur des anarchistes, le belles Idées qui tuent et le mépris de la femme". Il registro decadente e dannunziano delle *belle idee era* già esaurito allora, Marinetti converte il concetto di "belles idées" al verbo *tuer*, al significato del sacrificio per l'opinione, non dell'assassinio. La glorificazione della guerra *loda* la condizione del presentimento, non instilla odio ma coraggio.

Marinetti nel 1915 pubblica una sequela di articoli e manifesti in forma di libro, in realtà è un libello composto di tanti libelli intorno all'essenza vissuta (1909-15) dell'articolo 9 del *Manifesto: Guerra sola igiene del mondo* (scopo propaganda). Marinetti ricorda subito il carattere *sibillino* del Manifesto e che la "Formula" gli fu imposta quando gli strumenti consueti *non bastavano più.* Il libellum, come si sa, non è scrittura bensì forma tattica di una strategia scritturale e teologica non esponibile perché sacra, meditativa o filosofica; il *libellum difende o lede* la *Maestà*, ma non contiene il codice di diritto di questa Maestà. La moltiplicazione delle copie verificata dalla tecnica tipografica alla fine del XV secolo, fu l'oggetto acuto di riflessione del simbolismo di Mallarmé, Rodenbach, Jarry, Kahn. L'incapacità dei simbolisti di pervenire di nuovo, perfettamente, alla sacralità della scrittura, farà sì che il libello, tipograficamente *rifuso* dal verso libero, riacquisterà il fine di *difesa di una Maestà* (corona di una res pubblica "futurista"); il libello lega alla penitenza e *tocca* il male accusandolo. Nella tradizione tollerante di Erasmo, Serveto, Pascal, Bayle e Rousseau la lotta strenua fu quella di testimoniare l'errore *confessandolo* per mezzo del libellum (satira, versi in rima, trattati, dialoghi, pseudonimi). Il libellum è, d'altra parte, efficace in una tradizione di esseri ascetici, religiosi in questo culto supremo e continuo, consapevoli di una loro *gradualità* la quale sussiste finché viene esercitata in una reale *superiorità* dell'intelletto, prudente stoicismo, ancor più umile se brutale e rumoroso. Il libellum (manifesto) è infatti l'unica arma di Marinetti e in quella forma (non genere letterario) deve essere letto. Questo tratto è stato imitato in modo intellettuale dalle avanguardie *successive* sebbene a mio giudizio solo in Russia e in Germania (suprematismo ed espressionismo) sia stato colto e realizzato

in pieno il valore *titanico* ed esplosivo del libellum. L'esercizio *reale* di questa arma ha garantito seriamente, non solo il diritto alla libertà di espressione (senza odio di classe) che è un magro effetto che oggi andiamo a vedere esposto nella sua *vivacità museale*, bensì ha protetto e garantito il principio *sovrano* della *Tollerantia*: accusa al pubblico (da cui reazione) interesse a modellare e *conservare* il fragile cerchio dell'amichevole civiltà, sentimento di equilibrio, possibile ed iniziatica mèta di un ascoltatore *convertito* che ignorava il purificante diritto alla propria libertà di individuo obbediente.

Ma voglio ulteriormente insistere sul carattere classico *dell'iniziazione* come legge dell'ospitalità *ergo* tolleranza. La fonte principale in Marinetti, cosa evidente, la si percepisce in Baudelaire [10] e nel suo *filosofico* nuovo senso del diritto individuale a sua volta da me proposto nella bella glossa all'epistola LXXXVIII di Seneca che suona:

> Scire si licet, quae debes subire
> Et non subire: pulchrum sit scire
> sed si subire oportet, quae licet scire
> Quorsum scire? nam debes subire.

Leggendo i *libelli legati insieme* nel 1915 troviamo ancora una narrazione significativa ed esemplare. Marinetti reagisce, in una serata futurista, in pubblico, ad un grido "Abbasso la Patria!". Egli lancia il grido "Viva la Guerra, sola igiene del mondo. Abbasso l'Austria". Marinetti ripete stentoreo il grido. Converte l'opinione del grido *pericoloso* investendolo con un altro grido che non raccoglie l'intenzione antipatriottica che in fondo non lo scandalizza. Coglie invece la debolezza *simbolica e* fuori tempo del suo non-interlocutore. Prende le difese di un *pubblico leso* nella maestà temporale che in Italia, ai suoi occhi, sarà l'obbedien-

[10] Edgard Poe, *Nouvelles histoires extraordtnaires par Charles Baudelaire*, C. Lévy, Parigi 1897. Il "Colloque entre monos et una" si apre col detto di Sofocle *nell'Antigone:* "Choses futures": *"Ressuscité?...* certe *analogie*, dont l'éloquence, irrécusable pour l'imagination, ne dit tien à la raison infirme et solitaire... avec quelle vera& *gue tout raisonnement se réduit à céder au sentiment.* L'étroit espace qui confinait ce qui *avari* été le corps devanait maintenant le corps lui méme".

È. sfuggita sino ad oggi, l'analogia del *corps* dichiarata da Marinetti nel primo manifesto e che ritengo, senza suggestioni, sia da considerare filologicamente ed ermeneuticamente la fonte costante e solida di ispirazione del futurismo. La "Victoire de Samothrace", nella sua storia oscura e contorta di reperto archeologico, idolo museale del Louvre, verifica, nella trama del futurismo di Marinetti, l'essenza idolatrica della "solidificazione dell'impressionismo" voluta dall'intenzione alata, icaresca *e avettgle* di Marinetri. Tale intenzione è violentemente e costantemente *iconoclasta; i* quadri di Boccioni *svelano la* stessa intenzione.

La teoria unica del futurismo sta proprio nel presentare il corpo tragico ma non rappresentabile della temporalità nel *pronostico* di un "Ressuscité" che reitera in sé, ossessivo e apologetico, la "ville" inestinguibile.

Nell'ispirazione di Baudelaire sul *Peseurs d'or* di Quentin Metsys, troviamo la nozione distillata di *accident 'forme* qui demande un art exquis et où chaque mot doit etre jeté, avant d'ette employé" il fantasma "raidissant" di Mugo nelle stesure de "Les sept vieillards" e de "Les petites vieffies". Solida volontà *esposta aveuglement:* "Tu subiras éternellement l'influente de mon baiser". *(Les bienfaits de la lune).*

za alla *Vittoria* della minoranza interventista. Farà i conti più tardi, dopo la vittoria *sulla guerra*, con una parte di interventisti pronti a scegliere, vergognandosi di avere troppo concesso allo spirito *unificante* e *futurista* dell'interventismo, la passata concezione *reazionaria* e di stato d'ordine, in preda al fantasma rivoluzionario leninista e alla paura della massa elettorale strumentalizzata dal socialismo che speculando sulle inevitabili sofferenze della guerra, veniva a sua volta irretito e immobilizzato dal monarchico Nitti. Marinetti esortava a unire forze nuove e repubblicane per una *rivoluzione italiana* alleata al progresso industriale e finanziario *cosmopolita*.[11]

Nell'elogio di un nazionalista interventista, affondatore della corazzata austriaca "Viribus Unitis", Marinetti, in un discorso inedito, lo esortò a mantenere intatto il suo eroismo denigrando i nazionalisti *reazionari* in preda al loro "torcicollo passatista" che "per magnificare l'Italia dimenticano Vittorio Veneto ma non dimenticano mai tutti gli imperatori Romani". "Credetemi — dice Marinetti — tutta la storia di Roma non contiene un Paolucci la cui tenacia eroica nel preparare la divina esplosione nella notte supera tutti gli eroismi del passato". Marinetti, dopo la "Vittoria" della prima guerra mondiale e l'uscita dai fasci di combattimento, riprese il suo autorevole carattere di minoranza[12] po-

[11] Una mappa autentica del "cosmopolitismo" non è stata ancora tentata. Essa implica la biografia di singoli personaggi influenti dell'epoca, l'utilizzazione di archivi privati difficilmente rintracciabili. Il disegno e le influenze sono però osservabili. Cesare Goldmann, finanziere israelita nato a Trieste (la famiglia si stabilì in Italia dopo il crack di Vienna), svolse un'opera di "riforma umanitaria" molto intensa e capillare fmo al 1938, data della sua morte. Fervente italiano e interventista, sposa Emma De Benedetti di Torino. Alto esponente della loggia di Milano dove operava, ospitò il 23 marzo 1919, nel salone del circolo dell'Alleanza industriale e commerciale, la storica riunione di piazza San Sepolcro. I vincoli di profonda amicizia e stima tra Marinetti e Goldmann non furono mai allentati; essi si devono inscrivere in un interesse generale del cosmopolitismo finanziario italiano (olandese ed inglese) nei confronti del patriottismo industriale ed elitario del futurismo, partito repubblicano e politico. Una testimonianza eloquente è stata da me donata per il catalogo dell'esposizione di Palazzo Grassi. Vi è riprodotta la dedica di F. T. Marinetti alla figlia di Cesare Goldmann, Lia Goldmann, sul libro *Guerra sola igiene del mondo* (cfr. Renzo De Felice, *Mussolini il rivoluzionario*, Einaudi, Torino 1965, p. 506).

[12] La netta posizione di "minoranza" rivendicata da Marinetti è qui esposta nel seguente fedele testo di suo pugno: "Il fascismo nacque realmente subito dopo Vittorio Veneto ed era l'antica forte minoranza interventista formata di elementi politici di ogni genere, cioè ex socialisti, repubblicani, giovani monarchici artisti futuristi sindacalisti, anarchici rivoluzionari d'ogni genere. Questa minoranza si ricompose e si rinvigorì dopo la vittoria per difendere l'esercito vittorioso e la grande vittoria dal violento contro attacco scatenato dai socialisti. Questi inferociti dal non aver potuto impedire la guerra e dal vederla realizzata gloriosamente vollero sfruttare a scopi elettorali tutte le inevitabili delusioni e tutti i disagi del dopoguerra. Scatenarono perciò nel paese una campagna accanita contro gli interventisti accusandoli di tutti i guai che l'Italia attraversava. Questa campagna favorita dalle ambizioni demagogiche di Nitti giunse a tale grado di impudenza da rendere veramente difficile e indecorosa la vita dei combattenti dei medagliati dei mutilati e dei volontari in genere. Venne quasi proibita qualsiasi celebrazione della Vittoria. Intanto si sviluppava in Italia una scioperomania tremenda che annientava a poco a poco le migliori industrie italiane. Continue minacce di rivoluzione e imposizione continua di salari eccessivi. Contro tutto ciò combatteva accanitamente il fascismo con i suoi fasci di combattimento capeggiati da Mussolini. A fianco del creatore del fascismo lottavano allora i futuristi Marinetti, Mario Cadi, il capitano degli arditi Ferruccio Vecchi. Questi uomini politici improvvisati erano essenzialmente rivoluzionari, ma volevano imporre una rivoluzione patriottica di combattenti per ciò si op-

vendo il futurismo nel dovere morale di continuare l'opera di formazione dalla parte più "autentica" e tipica della nazione, gli artisti. Nel sentimento della terra meridionale, l'influsso del clima, del paesaggio e soprattutto del mare, divenivano per lui l'essenza antropologica *peculiare* al nostro *istinto*; il gesto di sacrificare la vita diveniva, nell'evenienza, ancora più eroico, grazie alle dolcezze di una *patria* trasfigurata nelle semplici linee di una donna lontana da proteggere, figlia o madre. Questa visione, apparentemente ingenua, forma invece il nucleo della sua ansia didattica, formatrice e caratterizzante, senza la quale non può esservi un sollevamento dell'Italia al livello della temporalità *cosmopolita europea*: "la patria è un vasto partito; massima potenza affettiva dell'individuo. Cerchio affettivo, massima quantità manovrabile di ideali. Corpo".

L'effreneisme, tensione etica e mistica dell'azione, controllo e mimesi didattica dello strumento tecnico (modalità della rappresentazione concreta del tempo moderno), furono i motivi esteriori del futurismo come alternativa e dissenso alla riforma dell'ordinamento scolastico di Gentile. Marinetti concepiva lo studio come *principio di esecuzione*. L'attitudine di *marginalizzazione autorevole* delle avanguardie la troviamo peraltro nell'amico e combattente Herwarth Walden, anima della rivista "Der Sturm"[13] in

posero a revolverate nelle piazze del Duomo di Milano il 15 aprile 1919 al primo tentativo insurrezionale dei socialisti. Il 15 aprile i fascisti bruciarono la sede del giornale "l'Avanti" determinando un primo terrore nel campo avversario le forze fasciste però erano ancora esigue. Padroneggiavano con difficoltà la strapotenza socialista favorita da Nitti (l'11 settembre spedizione dannunziana a Fiume). I fasci favorirono l'impresa dannunziana che però non sbocca come si sperava in una Rivoluzione Italiana. Cosicché il piccolo fascio di combattimento milanese (Marinetti e Ferruccio Vecchi) dovette imporre in novembre una comune festa di Vittorio Veneto a scartamento ridotto e difenderla dagli assalti socialisti.

Il 20 novembre i fascisti partecipano per la prima volta alle elezioni con una lista così composta: *Mussolini* creatore del fascismo, Marinetti creatore del futurismo, Podrecca iniziatore dell'anticlericalismo italiano. L'illustre direttore d'orchestra Toscanini. Dai repubblicani; dagli anarchici.

Questa lista che dà una lista degli elementi eterogenei che formarono il fascismo fu battuta nelle elezioni a tal punto che i socialisti ebbri di una enorme vittoria elettorale ottennero da Nitti l'arresto di Mussolini, Marinetti e di 15 arditi. 21 giorni di prigione. Il 29 maggio 1920 Marinetti e i futuristi escono dai fasci di combattimento non avendo potuto imporre la loro tendenza repubblicana (antimonarchica) e anticlericale.

Cade Nitti, prende il potere Giolitti. Nell'agosto del 1920 gli operai occupano le fabbriche. Sembra che il partito socialista debba fare la rivoluzione. La sua mancanza di audacia inizia la decadenza socialista. Giolitti lascia fare e governa con freddezza. Nel marzo 1921 i socialisti emiliani esasperati tentano un moto insurrezionale a Bologna con un massacro dei consiglieri comunali fra i quali Giordano.

Immediata reazione violentissima di tutti i combattenti coadiuvati dalla piccola borghesia che ingrassano le file del Fascismo, questo si organizza militarmente e crea i sindacati nazionali favoriti nella sua ascensione dalla scissione del partito Socialista in Socialisti e Comunisti".

[13] Il poeta Georg Lewin (Herwarth Walden) diede espressione totale all'anima antica e tragica della città di Berlino. Walden, a cavallo tra un rabbinismo ideologico riformatore e il senso fervente e faustiano (lei chassidismo illuminista del Buber, radicalizzando la tradizione degli "Spiels" germanici, con Lothar Schreyer, fece pervenire la visione pittorica (inscindibile dalla poetica faustiana) al fenomeno Paul Klee. L'emigrazione di Walden in Unione Sovietica, sotto Stalin, concluse un itinerario di "fede romantica" che trovò molti altri esempi dei tutto trascurati dalla storiografia del secondo dopoguerra. I rapporti tra Walden e Marinetti sono tutti da interpretare alla luce del libro di Walden, *Einblick in Kunst*. EXPRESMONI. SMUS, Firruaismus, KUBISMUS, Verlag der Sturm, Berlino 1924. Riproponendomi di tornare sull'argomento

in altra sede, vorrei mostrare soltanto due aspetti in un tentativo di "istituzionalizzazione dell'aristocrazia artistica" compiuto sulla base del futurismo italiano di Marinetti con l'accelerazione tipicamente russa del cubo-futurismo suprematista di Malevich, e sulla base dell'elaborazione *"politica perché di mercato"* compiuta da Walden tramite i grandi collezionisti tedeschi: l'istituzionalizzazione dell'artista che concepisce il puro prototipo e che può adattarlo al nuovo *Habitat* sarà l'anima del Bauhaus specialmente attraverso il più giovane degli adepti, Moholy-Nagy. Questo esperimento istituzionale fu appoggiato e difeso *a tutti i livelli politici* da Marinetti che *resistette* alla reazione nazional-socialista.

Nel catalogo dell'esposizione di Palazzo Grassi ho ritenuto utile far riprodurre la fotografia di Walden con dedica a Marinetti: "Al carissimo amico F. T. Marinetti e ai combattimenti futuristi con grande simpatia, Berlin 17 avrò 1912". Nel 1925 Majakovskij e Marinetti, a Parigi, si scambiarono il seguente messaggio *poetico*: "A MON CHER MAJAKOVSKY ET / LA GRANDE RUSSIE ENERGIQUE / ET OPTIMISTE TOUTS / MES SOUHAITS / FUTURISTES. AU GRAND / ESPRIT NOVATEUR / QUI ANIME LA RUSSIE / QU'IL NE S'ARRETE / PAS NOTRE AME / FUTURISTE ITALIENNE NE / S'ARRETERA / PAS". L'interpretazione e quindi la "lettura" di queste proposizioni (magnitudine del senso) va relazionata ad una *unicità di movimento* "AU GRAND... QU'IL NE S'ARRETE... PAS" che fu l'eroismo di una generazione e dei suoi tattici vessilliferi.

Tramite Marinetti, Walden venne in contatto con una figura austera e singolare, ancora obliata dalla storiografia risorgimentale italiana. L'azione di Marinetti in Italia e all'estero, la prima guerra mondiale vissuta da non combattente per motivi di età, il legame con la tradizione piemontese liberale, contribuirono alla formazione intellettuale di Alberto Cappa, fratello della sposa di Marinetti, Benedetta Cappa. Collaboratore alla "Rivoluzione Liberale" di Gobetti, allievo di Pareto in Svizzera, cercò e intravide la sintesi di una superiore civiltà liberale attraverso il rinnovamento d'élite suscitato dal futurismo di Marinetti. Oppositore del governo Mussolini e del regime fascista dovette subire più volte il confino e fu rilasciato su intervento di Marinetti presso Mussolini. Tenne alcune conferenze all'estero e fu in contatto con la fronda liberale di Sforza e Ferrero. Scrisse una biografia di Cavour edita nel 1932 e gli fu censurata da Ojetti un'opera precedente, restata inedita, *Cavour, le più belle pagine.* Amico e ammiratore di Hermann Keyserling (La *rivoluzione mondiale e la responsabilità dello spirito)* condivise la tragica crisi europea avvicinandosi, a partire dal 1943, al volontariato militare come unica forma "aristocratica dell'emigrazione". Osservò e combatté responsabile militare, i fronti di Etiopia, Grecia-Albania e Russia. Raccolse nel libro La *guerra totale* le esperienze sui fronti di guerra che pubblicò nel 1940; riflessione fondata sulle relazioni morali e strategiche dei fronte franco-tedesco della prima guerra mondiale. Ferito sul Don, durante la ritirata dell'ARMIR, venne imprigionato su un carro bestiame con altri feriti e morì assiderato, nel 1936, a quarant'anni, a Tambov. Il 2 marzo 1936 Alberto Cappa redige il testamento politico "da aprirsi dal sen. Albertini, o dal sen. Croce o dal sen. Sforza o da suo figlio Sforzino": "Nel momento di partire per una guerra che cercai in ogni modo di evitare al mio Paese... fermo disperatamente — dico disperatamente per me stesso — ai principi di libertà, sommo bene, suprema dignità umana, ho trovato che il mio dovere, più alto, era di vivere tutto il dolore del mio paese per questa crisi assurda, dividendo le pene e i pericoli dei soldati che, come me, non hanno voluto questa guerra... Chi più sente e più comprende, più largamente deve vivere tutto il dolore dei suoi connazionali. Per questo, solo *per questo,* ho domandato di andare con i miei alpini... e vinti saremo anche domani, e per sempre per le idee che sosteniamo, se non fossimo che antifascisti ed antimussoliniani. Perché l'odio non crea... Il socialismo e il nazionalismo sono i due mali del tempo: peste e lebbra che infestano le nostre generazioni... Le conseguenze morali d'essersi l'Italia posta fuori del diritto internazionale, strappando quattro trattati, saranno incalcolabili e peseranno per sempre sull'azione europea del nostro paese. Ci vorrà un'infinita generosità per superare l'odio...".

Nel 1916 l'editore Gobetti annunciava con una cartolina un lavoro di Alberto Cappa sulla pittrice e scultrice Rougena Zatkova, con prefazione di Marinetti. L'opera restò inedita per la morte dell'editore e testimonia l'attenzione di Cappa per un'artista profondamente legata e protetta dalla famiglia Marinetti, tuttora pressoché sconosciuta e che attende nei prossimi anni il suo posto tra gli artisti maggiori del nostro secolo. Scrive Cappa in alcuni appunti: "I suoi più forti lavori pittorici, 'Vita di vetri, lotte di supremazia tra oggetti, Dinamismo di scimmie, Ritratto-vita di F. T. Marinetti' furono da lei fatti a Pegli dal 1920 al 1923. Fu il più completo periodo della sua vita di donna e di artista: viveva in Liguria in una casa isolata in campagna sul mare, col marito... Finito il grande quadro 'Fame in Russia' ne pensava uno completo sul nostro tempo, ispiratogli dal 'Riso rosso' di Andreieff: 'Sai che la terra è impazzita. Non ci sono più fiori, più canzoni su di lei. È divenuta rotonda e rossa come la testa di un uomo cui hanno strappato la pelle...' ".

Germania, in Moholy-Nagy, teorico dell'Ausdruck[14] del Bauhaus in Germania, negli ultimi anni difficili in USA, sperimentalista di una scuola di design, *pittore* della visione atomica, esplosione avvenuta qualche giorno prima la sua morte, nel 1946. Attitudine dell'espressionismo austriaco di Musil, soffocato per tutta la vita dal goethismo della famiglia Mann, intento alla descrizione del fenomeno dell'esplosione di uno schrapnel sospeso e rallentato[15] fino alla struttura di un unico romanzo *husserliano* d'erleben puro. Attitudine testimoniata nel nostro dopoguerra dal *teatro povero* del Laboratorio di Grotowski, insultato in pubblico a Milano, perché romantico e "ignorante"[16] di Walter Benjamin; Grotowski, erede civile e generoso (molti sono i giovani della mia generazione che grazie alla sua presenza hanno acquisito un equilibrio concreto, non intellettuale, intelligente) del teatro psichico[17] sognato da Artaud, ispirato dal nobile e povero gesto di Jarry. Attitudini *politiche* in

[14] Lazlo Moholy-Nagy, *Von Matertal zu Architektur*, Langen Verlag, Monaco 1929. Opera che eleva la visione della materia tipografica *a fantastnata* tramite la statica dell'occhio fotografico. Il piano di "Kunst" da lui perseguito è quello di pervenire al "das Buch" che mantenga tutta l'espressione (teorico-grammaticale e letterale) delle esperienze precedenti *ridotte a* semplici cifre (cfr. *Vision in Motion*, P. Theobald, Chicago 1947; e Sybil Moholy-Nagy, *Experiment in Totality*, Harper, New York 1950).

Un esempio didattico lo troviamo all'apertura di *Von Materia*: "Das Buch macht nicht enspruch darauf". Definizione dogmatica in cui lo sforzo del potere ortografico (espressione orto-fotografica dell'Ausdruck) non *può* superare l'evento costituito stabilmente nel delinearsi intenzionale e fantasmatico. Moholy-Nagy darà una chiara impronta di questa *teoresi totale* nell'impaginazione successiva delle edizioni tipografiche del Bauhaus: egli concepiva la fusione tipografica come *stato dogmatico dell'espressione.*

Moholy-Nagy cadrà in errore *dogmatico* nella stabilizzazione, oggi da rivedere e analizzare, del testo di Kazimir Malevich, *Die Gegenstandslose Welt,* Langen Verlag, Monaco 1927. Il suprematismo letto in Germania è *statico* nel senso "ideale" del termine. In Russia e in Italia, il futurismo si attua, nella *virtù* di colui che è in *grado* di compiere il *gesto.*

D'altra parte per restare sullo stesso terreno *virtuale* non sarà inopportuno ricordare il poeta Gottfried Benn che proprio *nell'anacoresi* proveniente *dall'Ausdruckswelt,* unico olimpo concesso, stile della Lontananza (der Ferne), resistenza e sostentamento dell'Hora (ciò che Marinetti evocherà fino alla fine "Durare"), stabilisce un *Io lirico* nella forma di un nobile "militarismo", noto ai più nella cosiddetta "forma aristocratica dell'emigrazione", forma che Benn prospetta di continuo, prima e dopo la seconda guerra mondiale, a Berlino, in 'stanche linee" ritrovate in *verso* come "rampicante vite che esplode" (Ranken spriihen).

[15] Robert Musil, *Die Schwiirmer,* Sibyllen-Verlag, Dresda 1921 (trad. it. I *fanatici,* Einaudi, Torino 1964): "Sono alberi, ma nessun vento li scuote. Ciò che manca a quei pensieri è quel poco d'umiltà per cui riconosciamo che tutte le idee sono false e appunto perciò devono essere credute; dagli uomini di cuore... come l'alta e la bassa marea, senza che tu la conosca. E l'asceta annoda una corda intorno al suo cuore e l'altro capo alla stella più grande che contempla di notte, e così si incatena. Basta entrare, e si trovano subito sentimenti e convinzioni per tutta la vita e per ogni caso prevedibile. Difficile è soltanto trovare i propri sentimenti quando non si accettano altre premesse se non quella che la nostra anima...".

[16] Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero,* Bulzoni, Roma 1970 (cfr. anche "Theatre Quarterly", 10, aprile-giugno 1973, *Holiday* [trad. R. L.1): "In questo incontro, l'individuo non si nega e non si impone. Si fa *toccare* e non si fa largo con *la* sua presenza. Viene avanti senza temere *gli occhi di nessuno,* intero e integro".

[17] Antonin Artaud, *A propos d'une pièce perdue,* progetto sulla *Deste* di Seneca, descritto nel 1936 in una lettera a Barrault, in *Ctuvres complètes,* II, Galliinard, Parigi 1974 (trad. it. *Il teatro e il suo doppio,* Einaudi, Torino 1968): "Tutti i Grandi Miti del Passato celano forze pure. E fuori del

virtù della fiducia chiara che la psiche fenomenologizza e ascende *temeraria* alla sua libertà di *corpo risuscitato*, solo tramite la mimesi delle tecniche e della disciplina.

Marinetti, che diede anima all'ardito durante la fase interventista, affermava nel suo libello: "fui però rattristato dal vedere un 'ardito furente d'odio' slanciarsi con anima carabinieresca contro un cittadino che gridava: viva l'anarchia, temerariamente come un ardito... È. questione di una qualità eminentemente futurista dell'intelligenza avere l'elasticità: *ossia difendere il proprio diritto e moderare l'abuso del diritto intorno a sé*".

L'istinto cavalleresco di Marinetti lo porta anche al "mépris della femme". La laguna di Venezia è paragonata ilarmente al destinato dominio del "gran lago italiano", il Mare Adriatico, riscatto di una *femme* da uno stato di inutilità datogli dal sistema corrotto e *parlamentare*. Egli vede così la possibilità di una peggiore corruzione con l'allargamento del voto alle donne. Marinetti supera il problema "femme" evocando l'*ilare* sogno di poter creare, un giorno, un "nostro" figlio meccanico, frutto di pura volontà. Nell'ilarità della provocazione Marinetti costantemente ci riporta ad una visione taumaturgica della temporalità e dell'immaginazione. La *volontà* è luogo di definizione del *diritto* a divenire ed essere "donna". Riforgiare questa volontà significa gettare nella temporalità del nuovo demo (futurista) il presentimento di una femminilità *superiore*. Se le arti liberali coincidono col *danger* di questo presentimento assoluto, Marinetti intravede e *volontarizza* la *femme*, facendone un *modello* e considerandola in modo simile ai poeti e filosofi averroisti, trobadori del Cristo, nelle corti dei signori provenzali. Non è questa la sede per argomentare sugli aspetti fondamentali e densi dí una *teoria d'amore* che fu sempre violentemente perseguitata, sfigurata, ingiuriata e accuratamente nascosta nei secoli. La sapiente religione della *Madonna*, luogo più alto e sacro di una filosofia *fenomenologica*, mirò alla *grande riunione della donna nella sua tecnica demiurgica* (formula scritturale e tecnica demiurgica), combattuta e stroncata attraverso gli ordini predicatori in veste pseudoaristotelica. Probabilmente non a caso, *semblables simbolisti* come Valéry e Musil, cercarono *rifugio* nello *studio* diffuso delle scienze matematiche e meccaniche (da Poincaré a Heisemberg). Il verbo simbolista e mallarmiano intravide confermata *una fase* di quell'operazione *filosofica* realizzata molto innanzi dalla sapienza *medica* dell'aristotelismo averroista arabo, ora portata a noi attraverso l'e-

ciarpame scolastico e letterario, Antonin Artaud vuole tentare... t chiaro che si tratta in tale spettacolo di giungere a una specie di grandiosa *orchestrazione* a cui non solo il senso e l'intelletto partecipino come in certi grandi melodrammi, ma tutta la *sensibilità* nervosa e disponibile di cui il pubblico in generale non si serve che nelle occasioni extrateatrali, movimenti sociali, catastrofi intime, incidenti ed esaltazioni di ogni specie che fanno della vita la più gigantesca delle tragedie".

sperimento, la *scienza* della relatività, il principio *quantistico* di indeterminazione.

II futurismo di Marinetti *volle* penetrare le facoltà di astrazione e sintesi al fine di esprimere e di *essere nel dominio* delle formule rivelate da rendere in un nuovo stile *vulgate.* L'epoca dell'irradiazione della materia, che ancora persiste, Marinetti la definì nell'elettricità che cura precipitosamente il germogliare". Nella natura metereologica e *donna* di un cielo che cade elettrico per illuminare la terra, si assiste al soprassalto *macabro* e meccanico della marionetta di legno, mimesi di un ingegno prodigiosamente "inventore" e americano, contemporaneo di Marinetti, Thomas Alva Edison. Armonizzare questa atmosfera prevedeva perciò *rendere* il corpo "libera fantasia" (tattilismo) nel *tritolo osseo*[18]

[18] Crudo *progredire del progresso* ed essenza del deserto tornano in modo salmodiante e *lungimirante* nelle pagine di *Guerra sola igiene del mondo* e nell'opera di Marinetti, nato in Egitto: "Ma è dall'Estremo Oriente che ci giunge il più chiaro, il più violento dei simboli futuristi. Nel Giappone... carbone d'ossa umane... fabbriche di polvere lavorano alla produzione di una nuova sostanza esplosiva... scheletri d'eroi che non tarderanno ad esser pestati nei mortai dai loro figliuoli, dai loro parenti e dai loro concittadini, e brutalmente vomitati dalle artiglierie laggiù... cresceranno anche, sempre più Ie materie esplosive...".

Desidero analizzare brevemente, sotto il tropo del "désert", la profonda familiarità tra Jarry e Marinetti, attraverso l'interpretazione adeguata di una lettera pubblicata su "Poesia" (nn. 9-12 del 1907).

La lettera è di Jarry *chiamato in causa* dalla pubblicazione della satira di Marinetti "Le Roi Bombance". Jarry, l'animatore della pochade "Ubu Roi" ricorda a Marinetti la loro formazione e incontro al "Mercure de France" ed evoca implicitamente la fatidica data 1892 che rivelò un'intera generazione (cfr. Alfred Jarry, *Albert Samain,* cit.). Jarry, in modo sibillino, stile iperallusivo ed essenziale delle sue epistole, chiama in causa I'"influence". Egli *patisce* l'influenza e la contagia, febbre dovuta a quella dissezione testuale e memoriale che fonde in un *martirio* di itinerario esistenziale la sua vita che sempre più coincide con *l'epica della copia* dell'unico *sujet:* la Dragonne. Questa opera inachevée e mai "finita" è dunque la causa della sua malattia. La Bretagna, suo paese *araldico è* evocata come luogo della salute, aderendo a quello che la sorella Charlotte Jarry scriverà di Jarry postumo: martire degli *ancestres* in un'epoca di professioni liberali e di carriera militare resa *fatale* in una *mappa* che da Laval a Sant'Anna alla festa dell'Angevine, torna sempre a Parigi ed alla sua *personificazione neutra* e scolastica, Ubu Roi. Nel riferirsi a questa *influenza,* Jarry separa chiaramente il *quadro* in due aspetti: problema editoriale, difficoltà di pubblicare i suoi "titoli" *(Ubu Roi, Papesse Jeanne)* e stato generale del *sujet* della "Dragonne", essenza degli ancestres e velocità della sua grande "copiatura" e riscrittura di Rabelais. Jarry dedica a Marinetti, per *l'influenza editoriale,* due volumetti del *Theatre Mirlitonesque* (editore Sansot, il primo editore di Marinetti): "Ubu sur la butte", "Ubu par la taille", e in questo sigla la sua *militanza* in lode dell'esplosività "Bombante" dell'eroe *anti-muse* di Marinetti. Jarry dedica familiarmente a Marinetti, attribuendole alla sua sorella "araldica" C. J. Kernec'h de Coutouly de Dorset, due poemetti dal titolo enigmatico "Au Désert" e "Bouquet de nuit" (pubblicati da Marinetti su "Poesia", III, 5-8). Nei due poemetti è stilizzato il destino letterario di Marinetti, cosa che Marinetti accetta di buon grado impaginando i due testi accanto alla pagina con un testo che porta il titolo di "FATUM". Questi i versi che noi riferiamo e interpretiamo in seno allo *stoicismo del deserto* caratteristico dell'impeto di Marinetti, del futurismo e del suo *distacco* irrevocabile, antintellettuale, dalla *convenzione* letteraria, ampiamente bruciata da Jarry, preparatore di quel terreno *deserto* che possiamo osservare tra l'altro in Valéry col *Monsieur Teste* inachevé nel *Mon Faust,* o nel tratto futurista di Malevich, Klebnikov, Kulbin e Burliuk, in Russia.

Questi i versi in "Au Désert": "Homme, quel que tu sois: opulent, misérable; Prends garde à l'ennemi qui sommeille au désert! Prends garde dans la nuit à l'abime entr'ouvert! Il faut que tu sois l'arbre à la puissance écorce, Ou le rocher; mais dans tes yeux j'ai vu ta force!" questi i versi nel "Bouquet de nuir": "Le marroniers, éventail réplié qu'un reflet agrafe... Dans les arbres un oiseau jacasse longtemps comme un claquement de bec; long discours d'une mère radoteuse à des enfants insoumis, ou grondement d'un màle en guerre en face d'un ennemi caché dans les feuilles... Au baIcon... ou fines tétes de serpents penchées vers la rue".

degli ancestres. Il suprematismo teologico di Malevitch perverrà alla "punta della matita", resa pari all'eleganza delle formule degli scienziati più armonici e potenti dell'epoca. Rendere democratica la Scienza, non divulgarla, era la "modernità" del futurismo. In questo nesso, cosmopolita e religioso, tutta una generazione cercò di "mediare" spengendosi ed *alienandosi* definitivamente con la satanizzazione della seconda guerra mondiale.[19]

Marinetti più volte, dall'Accademia d'Italia, ricordò ed esortò al senso della *Terra* come spettacolo nobile dell'unica *orbe*, castigando violentemente "l'erotismo ossessivo e corruttore, l'ossessione per gli spettacoli a base di denaro-lusso e l'estetica idiota del delitto organizzato... comune denominatore di ogni pubblico umiliato così e sputato dall'alto in questo disprezzo amministrato". Il secondo dopoguerra italiano ha dimostrato chiaramente in cosa abbia consistito la consumazione *edonistica* delle macchine, genocidio patito e condannato dal cattolicesimo di Pasolini, vittima cosciente che risale per molti versi ai "ragionamenti" (ideologizzazione degli intellettuali) stigmatizzati da Marinetti prima di morire, in un'Italia ormai divisa da un "guasto al motore fermarsi tra italiani".[20] Nel rievocare e proteggere "la fragile e deliziosa Italia che non muore", Marinetti esortava alla tensione all'individuo contro l'alienazione dei *ragionamenti* alla tensione *morale "la parola ossa si sposi con la parola possa"* che doveva "durare" estranea al fatale abruttimento

Marinetti pubblica su "Poesia" (11-12, 1908-1909) *"Oeuvres Posthumes Inédites d'Alfred Jarry* (*Poesia' vieni d'acquérir le droit exclusif de publzer les oeuvres inédites de l'auleur d"Ubu rot' yui parai- troni successivementr.* Sullo stesso numero, Marinetti pubblica il *Carme di Angoscia e di Speranza* di Lucini, devolvendo il ricavo della vendita del *Carme* di Lucrai per i superstiti "del grande disastro nazionale" {terremoto di Messina). E numero seguente di Poesia, si inaugura con "Fondation et Mani. feste du Futurisme".

Tra l'essenza coriacea di colui che "Prends garde à Fermerai qui sommelle au désert" e il soffio "agrafe" di un meccanico "claquement de bec", discorso lungo e materno alla *selva* dell'"Objet aimé", Jarry *designa il prodigio* di una generazione veramente fraterna. (Il rapporto interno e sottile tra Jarrv e Marinetti, esteso alla poetica di Pound, Mallarmé, fino ad una attivazione di pura *essenza testuale* intorno ai versi di Cavalcanti e Dante, fu ampiamente *dimostrato* dalla rivista di poesia *"ANCORA"* nei due numeri usciti l'anno 1976 a Roma).

[19] Simbolismo e chassidismo affondano la loro radice in un *fervore* di spirito che *illumina uno studio continuo. Colonizzare* il grado di questo spirito, applicato allo *studio,* significa progredire con disciplina ad una comunità totalmente scritturale che precede qualsiasi volgare luogo natio. Il nazionalismo sionista e culturale provocò, sin dalla sua costituzione in organizzazione pubblica, l'estraneità dell'Europa chassidica radicata nelle grandi città, che con due guerre scomparve.

Avendo presenti le dinamiche originali illustrate finora, si può sostenere che futurismo, espressionismo e suprematismo delineino un'identica *vis* di fervore; "super tristitiam" e *fervore intenzionale* testimoniato nelle opere di Husserl e Martin Buber. Il futurismo di Marinetti considerò il colonialismo italiano come un progredire di un probabile cosmopolitismo della "comunicazione dell'orbe". Ben si vide però che l'Europa, come nazioni colonialiste, non fosse chiamata a partecipare ed estendere il "colonialismo" di un nuovo *demo della comunicazione,* bensì a patire il deserto e la rovina di una "comunicazione" non intesa dai suoi vecchi uomini politici come *nuovo demo* "futurista" del mondo.

[20] Filippo Tommaso Marinetti, *Quarto d'ora di poesia della X mas (musica di sentimenti)*, Monda- dori, Milano 1945. Manoscritto stabilito da Benedetta Marinetti.

Benedetta evoca nell'introduzione al poema l'atmosfera di *veglia* di Marinetti "che rifuggiva da queste ore di trapasso dalla notte al giorno; così *per abitudine* accendevo molte lampade e parlavamo".

del consumatore, gioventù che trent'anni dopo, travolse Pasolini mentre gridava dal "Corriere della Sera": aboliamo la scuola d'obbligo, aboliamo la televisione.

Nel 1937, il poeta Max Jacob, autore di *Saint Matorel* illustrato nel 1911 da Pablo Picasso ed edito dal gallerista del cubismo Kahnweiler, scrisse prima della deportazione:[21]

> Guerre! résonateur d'un bruit qui existait et qui persiste... Le géant Briarée, selon la Mythologie grecque, avait cinquante têtes et cent bras: Marinetti, le créateur du Futurisme avait une auto... Commérage et déprécation de Marinetti ou bien assertion documentaire pour l'Histoire?... Jusqu'en 1979, je l'ai dit, c'est le siècle où la Doyenne lune répand ses anges instructeurs... Quant au cubisme, ce squelette du Beau, son ange le Martien Graphiel qui aime les enclumes n'est plus *efficace* que pour dix ans. Il partira en 1945.

Marcel Schwob apre un libro di Rachilde[22] con la sententia di Tertulliano *de carne Christi* "Credibile est quia ineptum est... certuni est quia impossibile". Egli cita il vangelo di Luca secondo le indicazioni di Dostoevskij nei "Possédés", ove i demoni, chiamati "Legioni" pregano Gesù di permettergli di entrare nei "porceaux errants" concludendo che "mute idée publique, toute convention regue, est une sottise, car elle a convenu au plus grand nombre".

In una lettera Medita dal "Mercure de France" Rachilde scrive a Marinetti nel 1911:

> Cher Monsieur Marinetti, on n'est impunément un redresseur de torts... ou de tours! Vous qui démoliriez le célèbre monument de Pise parcequ'il vous semole porter une ombre mauvaise sur les consciences, vous qui detruiriez Venise-la•paresseuse comme étant la mire de tous les vices, vous qui renverseriez les vieux palais, qui bruleriez les bibliothèques et anéanteriez ainsi, malgré vous, d'incontestables chef-d'oeuvres, vous étes pourtant un bAtisseur de

[21] Max Jacob, *Le tiers transporté chronique des temps héroiques,* in "Les Feux de Paris", 7-8, 12 gennaio 1937.

[22] Rachilde, *Le demon de l'absurde,* Editions du "Mercure de France", Parigi 1894. Marinetti, in uno scambio di corrispondenza con Rachilde su "Anthologie-revue" del 1900, difende le sue origini, rifiutando di essere nato sulla terra "des pampres et de la beauté"; rispondendo in modo galante e floreale a Rachilde sostiene "Les Egyptiens sont absternes, ignorent toutes les ivresses, surtotut celles de la beauten. Marinetti ricorda a Rachilde di avere fondato sei anni prima il foglio lacustre "Le Papyrus" e di essere "completamente esente dalla frenesia" aggiungendo che la sua è religione di *astemia*: "A Milan, ville essentiellement tudesque, j'occupe mes loisirs à lire le Coran... car Allah, le Dieu que j'adore a mis eri vous son esprit de sagesse. Dans mon pays de sonnolente et d'estate, panni les bananiers, Fenthousiasme et la colère tombent avec la chaleur, au déclin du jour. Que Mahomet vous donne la sérénité et vous garde à l'avenir des devios... ou des poètes. Puisse ma prière se confondre avec la voix du *muezzin* et monter vers Allah!".

> tours, un créateur des cités, un constructeur de maisons, l'auteur d'un livre et d'un beau livre: Mafarka, le futuriste!... *Vous allez dans la vie porté sur une trépidante machine de guerre* mais en rassemblant les hommes pour le combat du futurisme contre le passé vous leur enseignez aussi la liberté de tous les arts et l'amour de l'indépendance. En croyant verser du sang pour votre cause vous allez simplement répandre l'aurore d'un verbe nouveau. Etre excessif quelle noble vertu! La grandeur d'un pays est surtout faite de la folle passionnée de ses enfants et non de leur sage indifférence. Réver d'une Italie plus active et plus vivante, c'est vouloir toujours jeune la merveilleuse nation qui fut la maîtresse intellectuelle du monde entier.

In un libricino giallo ocra del suo vecchio amico Gustave Kahn, nella linea *funambolesca* di Théodore de Banville,[23] dedicato a Marinetti, troviamo un'ultima scena, *super tristitiam* del futurismo di Marinetti:

> Guignol est mori! Qui l'a tué? L'art réaliste ou le café-concert? La splendeur nouvelle des joies foraines, la vie plus trépidante, les sports mis à la portée de l'enfance, la culture nouvelle de l'enfance et le soffi qu'on prend de remplacer le merveilleux par la legon des choses? Y a-t-il là un des points de démarcation entre le temps passé et le temps présent; faut-il admettre qu'au vieux temps, encore tout récent, on tenait à emmagasiner, chez les petits, un beau trésor d'images féeriques... on écarte maintenant d'eux le vieux répertoire de fables et le Guignol est effacé du méme coup d'éponge qui passe... *sur la légende de Josué arrétant le soleil*... Déjà les sages qui furent amateurs de marionnettes... la bonne Hrosvitha, cene religieuse allemande... le fit brimballer, se contentait d'un trémoussement à la gioire de Dieu, mais Charles Nodier un des dévóts de Polichinelle, avait pour son héros bien d'autres ambitions; au dire de Nodier, Bayle qui fait la biographie de tout le monde, n'aurait pas fait la biographie de Polichinelle, par timidité, interloqué devant la grandeur de son héros... Retenons simplement que ce Polichinelle connait Richard III et Hamlet, que c'est là un Polichinelle romantique, et qu'il fut persecuté avant d'étre persécuteur, ce qui fait de lui comme une manière de Coriolan ou de Timon d'Athènes, si l'on préfère et surtout un Polichinelle Iogique!... Polichinelle c'est l'ancien régime. Est c'est pour cela qu'il disparait?... Et maintenant... *la farce héroique de Polichinelle,* telle selon le texte des Guignols qui floríssaient à l'ombre des grands arbres, parmi les rires des enfants...

23 Gustave Kahn, *Polichinelle (de Guignol),* Sansot, Parigi 1906.

Dal verso libero ed erudito di Gustave Kahn, nel 1906 "Guignol est more Qui l'a tué?", appare la scena del futurismo *sopra la Guerra*, volontà *Guignol* in maschera di Polichinelle; riappare *quell'almanacco* evocato all'inizio di questa comunicazione, che è anche quel corpo esposto a Palazzo Grassi in sette pesanti libri rossi aperti, *collage* quotidiano e paziente di Marinetti, cronaca del futurismo dal 1909 al 1944. Quel corpo in volumi *cartacei* richiederà probabilmente uno *studio* che sia *storico* nel presupposto ermeneutico della *chronique du Jour* d'un costante proverbio.

"Nunc stans" scrive Schopenhauer,[24] Polichinelle corpo che suggerisce le nostre intenzioni attraverso le sue affezioni, lui stesso nient'altro che un concreto volere, oggettività della volontà, oggetto tra gli oggetti; ora, in qualità d'oggetto non può, finché tale, arrivare alla coscienza, a meno di sottomettersi alle forme del principio di ragione: ossia implica e introduce il tempo e tutte le altre forme che questo principio riassume. Il tempo, punto di vista parziale e incompleto tramite cui l'essere individuale contempla le Idee… ciò che fa dire a Platone che il tempo è l'immagine morente dell'eternità *aiwNoc eikwn kinhth o xpoNoc*

L'opinione di F. T. Marinetti prese parte a questa democrazia.

[24] A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comete raprésentation* (trad. fr. A. Burdeau, F. Alcan, Parigi 1902-1904). Specialmente il paragrafo 32, livre troisième: "Le monde comme raprésentation, considerée indépendamrnent du principe de raison. L'idée platonicienne: *l'objet de l'ari".* Si consideri quindi attentamente il capitolo XXIX dei *Supplements* al libro III e il IV libro: "Le monde comme volonté — second point de vue: la volonté s'affirme, puis se nie (paragrafo 54): *Natura non contristata?*"

Bibliografia

Artaud A., *A propos d'une piècez perdue,* in *Oeuvres complètes*, II, Gallimard, Parigi 1974 (trad. it. *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968).
Clifford Barney N., *Pensée d'une amazone*, s.e., Parigi 1921.
De Felice R., *Mussolini il rivoluzionario*, Einaudi, Torino 1965.
Grotowski J., *Holiday,* in "Theatre Quaterly", 10, aprile-giugno 1973.
Grotowski J., *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970.
Jacob M., *Le tiers transporté chronique des temps héroiques*, in "Les Feux de Paris", 7-8, 12 gennaio 1937.
Jarry A., *Albert Samain, Souvenirs*, Lemasle, Parigi 1907.
Jarry A., *Textes en relation avec les gestes et opinions du docteur Faustroll,* in *Oeuvres complètes*, II, Gallimard, Parigi 1972.
Kahn G., *Polichinelle (de Guignol)*, Sansot, Parigi 1906.
Malevich K., *Die Gegenstandslose Welt*, Langen Verlag, Monaco 1927.
Marinetti F. T., *Quarto d'ora di poesia della X mas (musica di sentimenti)*, Mondadori, Milano 1945.
Moholy-Nagy L, *Vision in Motion*, P. Theobald, Chicago 1947.
Moholy-Nagy L., *Von Material zu Architektur*, Langen Verlag, Monaco 1929.
Moholy-Nagy S., *Experiment in Totality*, Harper, New York 1950.
Musil R., *Die Schwärmer*, Sibyllen-Verlag, Dresda 1921 (trad. it. *I fanatici*, Einaudi, Torino 1964).
Newman J. H., *An Essay in Aid of a Grammar of Assent,* Burns-Oates, Londra 1870.
Poe E., *Nouvelles histoires extraordinaires, traduiles par Charles Baudelaire,* C. Lévy, Parigi 1897.
Rachilde, *Le démon de l'absurde*, Editions du "Mercure de France", Parigi 1894.
Royère J., *Dix-neuf lettres de Stephane Mallarmé à Ernie Zola*, J. Bernard, Parigi 1929.
Schopenhauer A., *Le monde comme volonté et comme représentation* (trad. fr., A. Bur- *deau, F. Alcan, Parigi 1902-1904).*
Sorel G., *Réflexions sur la violence*, M. Rivière, 1910.
Valéry P., *Autobiographie*, a cura di A. Lo Giudice, Bulzoni, Roma 1983.
Valéry P., *Existence du symbolisme*, A. A. M. Stols, Maestricht 1938.
Valéry P., in "Le Figaro", 5 dicembre 1936.
Valéry P., *Victor Hugo créateur par la forme*, Cahiers de Radio-Paris, Parigi 1935.
Walden H., *Einblick in Kunst: Expressionismus, Futurtsmus, Kubismus*, Verlag der Sturm, Berlino 1924.

Futurismo e dibattito politico

Emilio R. Papa

Sul piano della critica storica ritengo vadano colte ben oltre un meccanicistico rapporto causalistico, quelle che furono nell'arco della sua breve vicenda storica, le due grandi tangenze del futurismo con miti vincenti del dibattito politico. La prima: il tema del progresso sociale e della violenza in chiave di rottura con la morale civile e politica del passato, un tema che ebbe interpreti fondamentali nel sindacalismo rivoluzionario e prima ancora nell'anarchismo. La seconda: l'esaltazione della guerra — in un alveo irrazionalistico, volontaristico — protesa a lanciare l'ideologia di un nuovo nazionalismo, tenuto a battesimo dai miti della macchina, della velocità, di un avvenirismo totalizzante che avrebbe dovuto essere il campo di prova, per cosi dire, di un nuovo umanesimo da conquistatori.

Ha detto molto bene Mosse che negare la rilevanza politica del futurismo pur riconoscendone quella artistica, significa separare con troppa facilità la cultura e la politica; ed è questa una separazione — egli ha esattamente rilevato — mal tollerata *dai* movimenti nazionalistici.

L'importanza politica del futurismo, segnalata allo storico da risaputi copiosi elementi, rintracciabili nella cronaca degli avvenimenti oltre che nella pubblicistica coeva, è un dato ben verificabile.

È necessario discernere tuttavia nel composito germoglio del nazionalismo italiano del primo Novecento, il peculiare tracciato politico della parabola futurista. Vedere nel futurismo politico un momento intermedio fra il nazionalismo antidemocratico ed antiparlamentare dell'Europa *fin de siècle* ed il totalitarismo fascista, può per certo servire per comprendere quanto il futurismo politico mutuò dal primo e quanto riversò nel secondo movimento, ma considerare lo sviluppo del nazionalismo italiano attraverso lo svolgersi di questi tre momenti tenendoli in rapporto di causa ed effetto, significa voler costringere un'ampia problematica culturale e politica, a dir poco, nell'artificio.

Ciò che serve, è storicizzare — cogliendo l'autonomia dei singoli fenomeni storici — le molte e difformi radici politiche e culturali del fasci-

smo, e quando il fascismo, fenomeno epocale, venne da queste prendendo o successivamente incamerando, nella logica della sua via italiana al successo, e poi, per la detenzione del potere.

Il fenomeno del riversarsi, se pur non totale, dei quadri politici — per ciò che erano — del futurismo nel fascismo, quali s'eran venuti costituendo ed organizzando in partito politico — se pur soltanto... dimostrativamente — è fatto estremamente significativo, ma non giustifica peraltro sul piano storico una interpretazione del futurismo politico come di un movimento nato già proteso verso il *cupio dissolvi* nel fascismo.

La "rivoluzione italiana" del futurismo — lo ha detto molto bene Emilio Gentile — mirava ad una "democrazia nazionalista e libertaria, antipacifista, espansionista". Democrazia *sui generis*, ben inteso; in ogni caso: una diversa visione dell'uomo nuovo, rispetto al fascismo. L'incontro fra i due movimenti fu per certo favorito da una comune aspirazione a voler far entrare "il nazionalismo nella modernità" — come ha detto Mosse — e dall'indulgere di entrambi (da certo interventismo a certo arditismo, allo squadrismo) nella sfida dell'avventura e della violenza intese — quest'ultima, ben più marcatamente, dal fascismo — come scelta politica, come stile di vita.

L'apporto che il futurismo diede sul piano culturale al fascismo, fu cospicuo, e ne arricchì certi modi di essere.

Ma i punti di partenza dei due movimenti furono ben diversi, e diversi i punti di riferimento, *in itinere*.

Le suggestioni libertarie del futurismo, sono un dato ben specifico e differenziabile rispetto a quelle ben modeste presenti nelle formulazioni iniziali del fascismo.

Le grossolane identificazioni di fascismo e futurismo, o la tesi della derivazione del fascismo dal futurismo, trovano la loro maggiore smentita proprio nella considerazione storica della scomparsa del futurismo politico dalla scena politica, nel 1920.

Ciò avvenne quando il fascismo, scavalcando ammiccamenti politici che non avevano mai avuto reali rispondenze ideali, si volse apertamente verso una organizzazione della società ben lontana dalle nebulose aspirazioni anarcoidi del futurismo, ed anzi, di segno contrario; si volse, verso l'organizzazione dello stato totalitario, verso una vera e propria statolatria. La convergenza *spirituale*, qualcuno disse, fra i due movimenti, nella concezione della organizzazione di squadre di azione politica, non deve trarre in inganno fino a lasciare ritenere che quando il futurismo si dissolse, l'iniziale vincolo di azione volontaristica, la caratte-

rizzazione disciplinare che lo connotò, sia stato la causa del riversarsi dei quadri di azione futurista nel fascismo.

Io non sono troppo convinto dell'affermazione di Mosse che l'*uomo nuovo* e del fascismo e del futurismo italiano ("energia allo stato puro, ma energia ben controllata e ben guidata") fosse "ristretto dalla disciplina"; che un tale archetipo ideale presentasse segni di uno stile politico comune ai due movimenti, è senz'altro vero, almeno per molti aspetti; ma ritengo che, volendo inquadrare "nel fascino generalizzato" di un certo "stile politico" (a livello di paradigma europeo) l'uomo nuovo che si affacciò alla ribalta politica prima con l' *Action Franpise*, e poi col fascismo e col nazismo (nelle sue peraltro ben rilevanti differenziazioni) Mosse abbia fatto dono al futurismo di una "chiarezza di forme e di obiettivi definiti", e di "una condotta prescritta per raggiungerli" — com'egli ha detto — che, se riferita al fascismo ed al nazismo assume un significato ben preciso, se riferita al futurismo si stempera invece in ben più ampio e non univoco discorso. Nel quale, per intenderci, l'elemento *disciplina*, o non esiste affatto, o presenta una ben diversa logica di motivazioni e di svolgimento nell'azione politica.

Tornando al 1920.

Il futurismo, giunto alla fine della sua breve parabola, rappresentava un patrimonio culturale assai ricco e variegato, col quale il fascismo... seppe fare di conto; d'altro canto, il fascismo si pose in ordine a certe scelte individuali (è sempre facile e ricorrente l'esempio dell'antiaccademico Marinetti divenuto accademico d'Italia, fascismo imperante) come utile prospettiva, per chi, consumata l'esperienza futurista... seppe a sua volta far di conto col fascismo, proclamandosene — come fece per l'appunto Martinetti — "precursore nel tempo, nell'azione, nel pensiero".

Ma sono rilievi questi, che servon ben poco alla storia della cultura politica, e che riguardano la storia delle opportunità dei singoli...

Tenendoci alla dimensione della prima: se dal travaso *ufficiale* del futurismo politico — peraltro ormai epigonistica sopravvivenza — nel fascismo, risaliamo alle prime caratterizzazioni politiche del futurismo, la problematica si presenta ben sfaccettata e composita.

Andare alle radici del futurismo politico italiano, significa penetrare filoni e matrici culturali, ch'ebbero momenti vincenti e traduzioni importanti nella storia della cultura *tout court* e della lotta politica, e che suggestionarono forze, ispirarono motivi salienti del dibattito politico.

A questo proposito, la panoramica diviene necessariamente europea, ed i problemi s'intrecciano in una più ampia dialettica culturale.

È. quanto non considera per certo, chi è ancora impegnato in etichettature del futurismo, inteso come "prolungamento di ideali risorgimentali", e immerso nello "spirito del risorgimento"; è quanto non considera chi, procedendo sul filo degli accostamenti formali, formula proposte d'inquadramento storiografico nella logica delle spiegazioni causalistiche, meccanicistiche, proposte le quali, in fondo, mirano all'ideale della storia fatta. All'ideale di una storia che non bisognerebbe mai fare.

Spettacolo politico e "18 BL"

Marco Verdone

In questo breve intervento pressoché imprevisto non desidero che sfiorare qualche problema che potrà essere successivamente sviluppato: lo spettacolo, anzitutto, sempre strettamente legato alla cultura e alla politica di un paese.

Trascuro drammaturgia scritta e rapporti tra letteratura e cinema, di cui mi sono già occupato altrove, ma non la "protezione" del cinema, che poi non voleva essere, all'epoca del fascismo, che "protezione della realtà".

Per spettacolo e politica culturale dello spettacolo in Italia vorrei intanto accennare ai *contenitori* teatrali dello spettacolo negli anni venti. Siamo ancora al teatro borghese con i palchi, agli impianti tradizionali, all'attività delle compagnie di giro, dove prevalgono le commedie sorridenti di De Benedetti o i drammi solenni dannunziani.

All'epoca interventista e poi fascista i futuristi però già vagheggiavano teatri nuovi, e fin dal *Manifesto del Teatro Sintetico* (1915), vollero il *coinvolgimento* del pubblico, fatto assolutamente incdnsueto, disceso dai comizi poetici e politici alle serate futuriste; poi trovarono ospitalità al Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia, concepirono e realizzarono, attraverso Antonio Valente, il Carro di Tespi, sperimentarono il Teatro di Masse col *18 BL* di Alessandro Blasetti, inscenato alle Cascine di Firenze, ed io vi assistei da ragazzo.

Che cos'era il *18 BL?* La sigla di un autocarro FIAT che aveva portato i fanti sul Piave (come i taxi parigini sulla Marna), i fascisti alla Marcia su Roma, gli operai e i contadini a risanare le Paludi Pontine. Alessandro Blasetti, che aveva realizzato un anno avanti, cioè nel 1933, il film *1860,* ne aveva fatto — per il Maggio Musicale Fiorentino 1934 — uno spettacolo guerresco all'aperto tipo battaglia di Calatafimi, scavando trincee e alzando terrapieni tra le Cascine e l'Albereta dell'Isolotto. Rombavano i motori, crepitavano raffiche di moschetti e mitragliatrici, scoppiavano razzi e bombe, si udivano la Marcia del Piave, le strofe di *Giovinezza,* e musiche di Renzo Massarani. Le battute di qualche attore

(fra cui Ugo Ceseri) giungevano attraverso gli altoparlanti. Il soggetto era stato scritto da Luigi Bonelli, Gherardo Gherardi, Nicola Lisi, Riccardo Melani, Alessandro Pavolini, Corrado Sofia, Giorgio Venturini, Luciano De Feo.

Fu definito "spettacolo di massa". Perché? Perché erano state mobilitate tante macchine guerresche, soldati, e lavoratori della terra. Per analogia con le "azioni sceneggiate" e gli spettacoli di massa sovietici (*La presa del palazzo d'inverno* del futurista Jurij Annenkov) e tedeschi (*Spartacus* su libretto di Ernst Toller). Ma soprattutto perché lo spettacolo prendeva una vasta area, e gli spettatori erano numerosi (una "massa" di circa ventimila), dislocati su un terreno in pendio, ora protetti da alberi e cespugli, ora in specie di trinceroni.

Le Federazioni del Partito Nazionale Fascista di tutta la Toscana avevano organizzato viaggi collettivi (era l'epoca dei "treni popolari"), e racimolato spettatori in varie città *e* piccoli centri. Io ero venuto con altri studenti avanguardisti da Siena. Durante lo spettacolo, mentre era calata la notte e si accendevano riflettori militari (ma anche fiaccole sulle barche dell'Arno) c'era un gran polverone e a dire il vero non si vedeva e capiva molto, specie chi aveva dovuto occupare posti "popolari".

Ho prima ricordato Anton Giulio Bragaglia. Era una figura contraddittoria dí fascista cosmopolita e teatrante ribelle: otteneva da Mussolini e dalla Confederazione Artisti e Professionisti denaro per costruire in Via Sicilia il Teatro delle Arti, dopo l'esperienza degli Indipendenti, e rappresentava *L'opera da tre soldi (*o La *veglia dei lestofanti*) di Bertolt Brecht; fingeva di sottostare alle prescrizioni di autarchia culturale — all'epoca delle sanzioni — e faceva recitare autori inglesi e americani come Shaw, O'Neill, Synge, O'Casey, Yeats, quali "irlandesi" o oriundi; accoglieva nei suoi teatri autori dadaisti, surrealisti, espressionisti, oltre che futuristi, ma non drammi di significato nazionalista o patriottico.

La polemica politica futurista trovò spazio soltanto nel 1915 nelle sintesi di ispirazione ideologica: *Antineutralità* di F. T. Marinetti, *Giallo e nero* di Remo Chiti, *Attacco di aeroplani austriaci* di Settimelli. Più tardi fu il metaforico *Ricostruire l'Italia con architettura futurista Sant'Elia* di Marinetti, dramma fondato sul conflitto tra vecchio e nuovo, e rimasto non rappresentato. All'interno del nuovo è il contrasto tra Spaziali e Velocisti, cui segue nondimeno la vittoria dei Mollenti, simboleggianti la disgregazione regressiva e il ritorno al passato. Non si può asserire che il teatro futurista, come anche quello di Pirandello, pur se venne da taluno sottolineata l'adesione dello scrittore agrigentino al Partito

Nazionale Fascista, abbiano potuto essere utili, negli anni venti e trenta, al potere politico.

Nel cinema, dopo tentativi avanguardistici che partono dall'episodio antiasburgico e censurato *Perché Cecco Beppe non moriva* del film Vita *futurista* (1916), e che non continuarono perché gli scarsi mezzi non consentivano a dei liberi artisti di accedere ai meccanismi industriali, i futuristi e i razionalisti furono ugualmente presenti sul piano degli impianti, allorché Antonio Valente ideava le strutture edilizie del Centro Sperimentale di Cinematografia, e Cinecittà veniva costruita con il compiaciuto assenso di Mussolini, che vedeva il cinema — al pari di Lenin — come *l'arma più forte*: magari impiegata al Quadraro nel candido fortilizio dell'Istituto LUCE la cui attività di propaganda veniva esplicata all'insegna di La Unione Cinematografica Educativa.

Citando il Centro Sperimentale di Cinematografia è interessante mettere in rilievo la presenza delle avanguardie culturali italiane tra i primi insegnanti del Centro stesso: ci sono gli architetti Guido Fiorini — estimatore di Le Corbusier — Virgilio Marchi e Antonio Valente, gli immaginisti Umberto Barbaro e Libero Solaroli, Jacopo Comin studioso delle avanguardie italo-francesi (compreso Ricciotto Canudo). Tra i conferenzieri invitati a parlare agli allievi ricordo Auro d'Alba, il regista teatrale Bragaglia, Curzio Malaparte, Mario Massa.

In quest'epoca vi fu anche un tentativo di creare film fascisti, con scarsi risultati però, e dove potrebbe avere un senso — se non il cinema di Forzano — il concorso per un soggetto ispirato alle Paludi Pontine, come è provato dal film *L'ultima nemica* il cui spunto iniziale è proprio la realtà pontina. Il risultato più significativo restò però il precedente *Sole* di Alessandro Blasetti, del 1929, con scenografie di Gastone Medin.

Un influsso non poco significativo in questo campo, nel versante critico, mi sembra quello che ho sottolineato in *Prosa e critica futuriste* (Feltrinelli, 1970): le critiche, o *misurazioni per settore*, di F. T. Marinetti, fatte a teatro, dove Marinetti esaminava tema, autore, regia, interpretazione, scenografia. Ritroviamo le misurazioni con *paragrafi separati* nelle critiche cinematografiche di Arnaldo Ginna in *Futurismo oggi*, e di Barbaro e soci (Comin, Solaroli, Valente) nei primi numeri della rivista "Bianco e nero", organo del citato Centro Sperimentale.

È singolare che la "scenografia di luci" riscontrabile in film eleganti e scacciapensieri degli anni trenta detti dei *telefoni bianchi* ha la firma di Gastone Medin, definito appunto da Emilio Cecchi "quello dei telefoni bianchi" — da qui è l'origine dell'espressione — e che fu presente nella I Esposizione di scenografia cinematografica futurista organizzata da Enrico Prampolini, mentre Virgilio Marchi e Antonio Valente furo-

no attivissimi, ma non più come futuristi, nella cinematografia italiana degli anni trenta.

Del Valente architetto non si può ignorare il progetto del padiglione dedicato all'Italia nella Esposizione universale di Chicago, anni trenta, e realizzato, di tipico stile futur-fascista. Fece anche il bozzetto del Sacrario dei Martiri Fascisti ricordato dal professor Mosse. Ebbene, si esamini attentamente, ma con la lente, la fotografia del bozzetto (pubblicato da una rivista del tempo, "Comoedia"). La selva dei nomi, a caratteri romani piccolissimi, finisce dopo il cento o duecentesimo nominativo, così: "Basta non ne posso più", sempre a lettere lapidarie.

Una osservazione almeno vorrei aggiungere ora — passando dal cinema alla fotografia e al fotocollage — anche sul *fotomontaggio*, parola mutuata dal cinema, che nasce in Italia dalle esperienze fotografiche dei fratelli Bragaglia, di Dottori e poi di Tato, e che dalla ritrattistica — che applica i princìpi estetici del futurismo, che a mio avviso si possono riassumere in *sintesi, compenetrazione, simultaneità, compressione di tempo e di spazio, dinamismo* — passa alle tematiche politiche, demografiche, autarchiche, corporative, sportive, delle campagne agricole e del lavoro, per trovare ampi spazi nella Mostra della Rivoluzione Fascista a Roma, o in altre esposizioni ispirate al corporativismo, al lavoro, e al progresso.

Il fotomontaggio futurista si avvicina formalmente — se non nei prodotti concepiti per la propaganda fascista da Tato — a quello dadaista di John Heartfield e costruttivista e bauhausiano di Moholy-Nagy: l'opera in questo settore di Ivo Pannaggi, Vinicio Paladini, Bruno Munari, deve essere ricordata; e qui risalta una tematica macchinista, ovvero anche metafisica, o immaginista, che non ha nessun rapporto con l'ideologia politica italiana dominante: ma anzi manifesta ancora una volta assenza ed aspirazione all'internazionalismo.

Il fotomontaggio dei nostri futuristi dà anche una indicazione rilevante: l'avvicinamento di personalità futuriste al costruttivismo russo (anche Prampolini e Marasco, in pittura, fecero opere costruttiviste) e al Bauhaus, e proprio attraverso il fotomontaggio. Due italiani furono allievi del Bauhaus ed eccelsero nel fotomontaggio, il ricordato "moscovita marchigiano" Ivo Pannaggi e il triestino Augusto Cernigoj, che dopo aver iniziato con quadri futuristi nel 1917, negli anni venti si accosta al mondo sloveno e al costruttivísmo di Lisitskij, Rodcenko, Moholy-Nagy.

Non posso qui analizzare i caratteri della loro opera. Richiamo se mai ai significativi Manifesti dell'Arte Meccanica, per Pannaggi, e del

Costruttivismo Triestino, firmato da Cernigoj e da un altro futurista, Giorgio Carmelich. Questa tendenza, assimilata dal Bauhaus, arriverà ad un altro notevole *photomonteur* milanese, Luigi Veronesi, che è un presecutore del montaggio futurista e costruttivista, e cercò collegamenti agli inizi degli anni quaranta con uno dei maestri del Bauhaus, Lazlo Moholy-Nagy.

Finito di stampare il 15 maggio 1988
dalle Arti Grafiche Fratelli Biamino - Torino
Revisione editoriale: Barbara Ballaira
Traduzioni: Vincenzo Abrate, Sonia Piloto di Castri
Graphic Design: Promoteam - Torino

Copyright © by *Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli*
Via Giaeosa, 38 - 10125 Torino
tel. (011) 6500500, fax: (011) 6502777
e-mail: staff@fga.it, Internet: http://www.fga.it
I diritti di traduzione, adattamento, totale o parziale,
sono riservati per tutti i paesi

Numerose sono state in questi ultimi anni le pubblicazioni sul futurismo come movimento artistico, mentre di esso risulta ancora poco esplorato il versante culturale e politico.
Il volume "Futurismo, cultura e politica", che viene a colmare questa lacuna, è una interessante raccolta di saggi elaborati da numerosi autori italiani e stranieri in occasione del convegno veneziano organizzato dalla Fondazione Giovanni Agnelli e svoltosi nel 1986 in concomitanza con la mostra "Futurismo & Futurismi" di Palazzo Grassi.
Il futurismo viene esaminato da differenti punti di vista, sia come fenomeno culturale che politico, non isolato e confinato all'Italia ma inserito nel contesto europeo anche in relazione a figure quali Jünger, Benn e Majakovskij. Vengono portati numerosi contributi alla conoscenza e chiarificazione di movimenti e personaggi letterari, assai meno noti al grande pubblico rispetto a quelli legati alle arti figurative, ma non per questo meno significativi.
Centrale risulta la figura di Filippo Tommaso Marinetti, il fondatore del futurismo, al quale si affiancano uomini come Bottai, Settimelli, Carli ed altri che ebbero un ruolo fondamentale nello sviluppo del futurismo e del suo complesso e contraddittorio rapporto con il fascismo.

In copertina: Gino Severini "Lancieri italiani al galoppo" - Torino, collezione privata.

153023

L. 40.000